Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta:

ANDRÉ MALRAUX,
în sanctuarul de la Elephanta,
lîngă bustul colosal al triadei
Maheçamurti (India, secolul VI)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CEI DE LA 4 MARTIE

Detaliile se învălmăşesc, crunt izvorînd, mereu, inepuizabil, în orizontul memoriei: cu fiece zi mai multe, şi într-un fel nou, paradoxal, acute, cînd le-ai fi crezut aţipite în valul timpului care trece; detaliile care nu pot fi detalii, într-atît s-au legat toate de nedespărţit, în aceeaşi alcătuire, de moarte şi mîntuitoare frăţie. Şi timpul, care nu trece, care nu mai poate trece ca pînă acum, care nu-şi mai poate luneca neştiutor inelele — cu şira spinării ţintuită parcă de împunsătura monstruoasă a unei clipe . . .

Clipa aceea s-a instalat imensă în sufletele noastre, sfidînd durata obiectivă, măsurile ei convenite. Cum s-o aduni, pentru viitor, în tipare raţional mensurabile? Ea îţi răsare îndărătnic în faţă, ca un prezent absolut, — prezentul trăirii pînă în străfundul viscerelor, pînă la bătaia nebuneşte suspendată a inimii. Nu « ziua cea mai lungă » — cum se numea un vestit reportaj din război, — despre o zi decisivă, ilustră; ci secundele cele mai lungi, — pentrucă dense de avalanşa unei uriaşe precipitări a destinelor. Ne-a fost dat să-i trăim, acest concentrat de tragedie, în pragul unei primăveri ce surîdea precoce; ne-a fost dată această favoare funestă, faţă de care orice pagină de reportaj capătă, fără să vrea, cadenţa memorialului tragic.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Am auzit, în aceste prompte evocări, țipătul fără veac al vieții care-și proclamă inocența și dreptatea, împotriva stihiei, am auzit, imperioasă, voința de a supraviețui dezastrului, cu orice jertfă: « Tăiați-mi mîna, dar scoateți-mă de aici », chema o femeie cu brațul prins fără speranță sub dărîmături; n-a fost nevoie, au extras-o totuși vie, cu brațul ei întreg, din coșmarul de bolovani și moloz. Dar toți, și cei care ne-am numărat după cutremur vii și teferi, știm că am lăsat acolo, în risipirea zidurilor, ceva din noi, cu duritate retezat, desprins din ființa noastră adîncă, precum un braț fără de milă zălogit Furiilor.

Cine va rosti, întreagă, peste ani, mînia din hohotul lor neîmblînzit? Și cum am uita, povestind-o, tot ce ne siderează astăzi cugetul — simetria atîtora din aceste sinistre combinări ale hazardului, strania impresie de tainică « programare », învecinînd imprevizibilul cu o mecanică precisă? Și cealaltă surpriză, precisă și ea în alt mod, a unui imprevizibil exaltant și fratern, care conține, la rîndul lui, nebănuite răsturnări și revelații; acelea, bunăoară, dînd gratuitului mîntuitoare funcționalitate: cu alpiniști urcînd brav pe munți dureroși de molozuri, cu irezistibili casacadori trepidînd tăcuți prin tuneluri de cîrtiță, tîrîndu-se infailibili și sobri în urmărirea vieții; parcă voind să amintească, prin osîrdia și propriul lor sacrificiu, că ficțiunea a pătruns de pe acum, netemătoare, în măruntaiele informe ale catastrofei.

Nu pentru a suscita naiv emulații, ne vin pe buze mari poeme, «Agadir» al lui Lundkvist — aici, la noi, publicat —, în care pulsează fierbinte, nudă, ferocitatea stihiei. Nu pentru a uita de cuviința cu care trebuie să ne căutăm rănile și nevoile, dezbrăcați de vanități și de orgoliile retoricei. Dimpotrivă, credința în poem, și în puterile de solidaritate ale cuvîntului, e dintre acelea care ne rămîn, inatacabile în restriște. Vor fi poeme, responsabile și grave, trebuie să le visăm, trebuie să le chemăm, ca să putem reînvăța încrederea în lucruri; cînd ne-au trădat atîtea certitudini de beton și piatră, — cînd ne-a trădat astfel pămîntul, cu care specia noastră, fragila noastră speță, avea un pact obscur, vechi de milenii!

Ni s-au tulburat sufletele, tresar din adînc, dintr-un adînc filogenetic, stupefiate așteptări, amintiri nebuloase din întîiele timpuri; și, fascinată, aderentă la vechi straturi de mitologie, indignarea că îndurăm toate acestea, incredibil, nu de la foc sau apă, ci de la reazemul și maica noastră Gea. Dacă în bles-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

temele noastre răsună vreo retorică, nu-i decît retorica involuntară, imemorial bătrînă, a suferinței; a te feri de ea, premeditat, ca de un artificiu, ar fi la fel de frivol cu a o căuta anume.

A scrie, a scrie totuși, lîngă ruine, nu poate fi acum o impudoare. Sau este, simplu, candida, sfînta impudoare de a trăi, de a «mai trăi»: după năprazna care a secerat atîtea ființe lîngă tine, încît uneori îți surprinzi, tu, sănătos și întreg, un sentiment de absurdă vinovăție. Morții noștri, cei mulți răpuși la 4 martie, și cei — pentru noi, mult prea mulți — pe care i-a jertfit breasla scrisului, ne comandă să mărturisim și pentru dînșii, împotriva urgiei. Meșteri ai verbului și ideii, suavi, solemni și fierbinți, de la Baconsky la Ivasiuc, meșteri ai surîsului care părea sortit să umilească însăși moartea, ca Toma Caragiu, — viitorul ne-a fost împuținat cu atîtea lumini, care urcaseră grav, deloc lesnicios, înspre un zenit de ardere concentrată și plină. Revista noastră le așterne, în numărul ei următor, un prinos de laudă înfiorată și neconvențională amintire.

Cît despre paginile acestui număr, de față, cu zaţurile răvășite de cutremur, și totuși tandru, răbdător și iute recompuse, prin vrednicia tipografilor, ele ne poartă — semnificativă potrivire — înspre miezuri de gînd care proclamă o luptă exemplară cu destinul. Eroul ei, Malraux, a fost, ca nimeni altul, hăituit de prezența, de familiaritatea dezastrelor: unele de el căutate, în orice caz bărbătește asumate, avionul prăbușindu-se în luptă, închisoarea, tortura, condamnarea la moarte, altele nemilos căutîndu-l — nevasta călcată de tren, feciorii zdrobiți amîndoi, în același accident de mașină . . . Sartre scrisese că pentru el, pentru Malraux, lacom, în roman, de confruntări capitale, care să verifice în atroce sublimul, omul este « un être-pour-la-mort», o ființă pentru moarte; la care autorul replicase cu aceste cuvinte care spun totul: « Et si, au lieu de dire "pour", on disait "contre"? Și dacă, în loc să spunem „pentru", am spune "împotriva"? Nu e același lucru decît în aparență . . .»

A scruta cu ochii larg deschiși moartea, dar pentru a-i rezista, pentru a afirma puterea de «împotrivire» care măsoară grandoarea condiției umane. Și nu ca un fragil principiu livresc, ci ca o tensiune ireductibil luminoasă, opunîndu-se flagelurilor în însăși fibra ultimă a omului "primordial".

Celălalt erou al acestor pagini, românul Brâncuși, a pornit tot dinspre moarte, în gestul de invincibilă austeritate redemptoare, cu care a întipărit un întreg secol de artă: « Cimitirul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

m-a învățat să nu mai sculptez cadavre în bronz sau în marmoră», spunea el. Depășise moartea într-o vitalitate ingenuu bătrînă, primordială; dăruia «bucurie pură» cu o gravitate care n-ar dezonora nici o tragedie.

Vocația lui imperturbabilă, curajul lui de a făptui, ca într-o calmă demiurgie, într-un absolut al «ființei», care e dincolo de artă, — ne ating acum mai profund și mai viu ca oricînd, precum niște simboluri de radioasă perenitate; acum cînd, în asprimea clipei, neașteptînd laudă sau răsplată, un popor întreg a înțeles să continue și «să fie»: stăpînit și demn, generos și unit, în jurul conducătorilor săi și a celui dintîi dintre ei. În acest neîntrerupt efort colectiv, în această ofensivă călăuzită pas cu pas de președintele Nicolae Ceaușescu, continuitatea românească a coborît din istorie, din istoria ei tenace, într-un prezent al verificării fulgurante. A supraviețui, în raport cu această grandioasă convergență de voințe, cu truda neodihnită, zile și zile în șir, netemători și fraterni, a militarilor, geniștilor sau a minerilor, a medicilor care au înscris prodigii de devotament și dăruire, a muncitorilor sau atîtor studenți, fără emfază bucuroși de a-și fi făcut datoria, — a supraviețui, în aceste condiții, nu-i doar o necesitate presantă a insului, ci o datorie de onoare față de o obște întreagă. A supraviețui, făcînd să dăinuie în lume, cu fiecare proaspătă izbîndă, șansa unei istorii care ne-a salvat miraculos, — aceea la care se referea unul din prietenii noștri, cunoscutul istoric Ghisalberti, cînd, adresîndu-se cuiva din redacție, evoca o întîlnire cu Iorga; îi rămăseseră gravate în memorie și ni le reproducea, a îmbărbătare, aceste vorbe ale marelui istoric: «Românul nu piere».

Nu știu dacă am învățat destul din dezastrul care ne-a îndoliat la început de primăvară. Asta rămîne s-o stabilească, pentru fiecare, anii ce vor veni. Dar de pe acum îmi pare neîndoielnic, — în continuitatea construcției noastre, a ființei noastre lăuntrice, astfel de cumplite încercări vor isca fertil un «înainte» și un «după». Scos la lumină din temnița lui de moloz, unul din acești oameni care ne reveneau a fost întrebat cine e: «Unul de la 4 martie», a răspuns. Printr-o solidaritate care ne-a marcat indelebil, nu sîntem toți, într-un fel, n-am devenit, «cei de la 4 martie»?

DAN HĂULICĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Colegiul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ACAD. EUGEN JEBELEANU, ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU, VASILE NICOLESCU, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ȘEF

189-190-191

10-11-12 • 1976

SUMAR

DAN HĂULICĂ: CEI DE LA 4 MARTIE

Secolul 20 *Parametrii sintezei* • 3

ANDRÉ MALRAUX
CULTURA CA ANTI-DESTIN

GEO BOGZA: *Norul cel mare* • 11

EUGEN JEBELEANU: *Stihuri pentru André Malraux* • 13

JEAN LACOUTURE: *Geniul impetuos al timpului* — fragmente, în românește de Angela Cișmaș • 14

MĂRTURII ÎN TIMP

ANDRÉ GIDE: *«. . . viteaz și disperat totdeodată»* • 33

JAWAHARLAL NEHRU: *«. . . în jocul vieții și al morții»* • 37

GAËTAN PICON: *«. . . sub constelațiile Istoriei»*, în românește de Alexandru Baciu • 38

VICTORIA OCAMPO: *Timpul lui Malraux*, în românește de Alina Ledeanu • 45

ULTIMUL MALRAUX

ANDRÉ MALRAUX: *Închinare*, în românește de I. Igiroșianu • 49

ANDRÉ MALRAUX: *Lazare*, roman, fragmente, în românește de Florica-Eugenia Condurachi • 55

ANDRÉ MALRAUX: *Rege, te aștept la Babilon*, în românește de Cristina Isbășescu Hăulică • 67

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

LECTURI ROMÂNEŞTI

RADU POPESCU: *Malraux şi eroul* ● 89
VALERIU RÂPEANU: *Întîia noapte a morţii lui* ● 99
CONSTANTIN ŢOIU: *Carul blindat* ● 102
NICOLAE BALOTĂ: *Mitul resurecţiei* ● 105
ION MIHĂILEANU: *Întîlniri cu Malraux* ● 108

UN CONCEPT FUNDAMENTAL AL SECOLULUI XX
MUZEUL IMAGINAR

JEAN LEYMARIE: *Malraux şi creaţia artistică*, în româneşte de Alina Ledeanu ● 117
ROGER CAILLOIS-ANDRÉ MALRAUX: *În jurul « Muzeului Imaginar » — Dialog*, în româneşte de Sanda Râpeanu şi Ruxandra Soroiu ● 127
ANDRÉ MALRAUX: *Muzeul Imaginar şi literatura — « Neocritica »*, eseu, în româneşte de Aristida Erimicioiu ● 135

BIRUINŢE ALE SPIRITULUI ROMÂNESC
BRÂNCUŞI

DAN HĂULICĂ: *Pureté et plénitude*
MIRCEA ELIADE: *Coloana nesfîrşită*, piesă în trei acte, cu o prezentare de Barbu Brezianu ● 171
CAROLA GIEDION-WELCKER: *Pornind de la Joyce şi Brâncuşi*, în româneşte de Alexandru Al. Şahighian ● 211
OLGA BUŞNEAG: *O conştiinţă critică nedesminţită* ● 221
Căutări inedite ale lui Brâncuşi: În jurul imaginii fotografice
VALERIU RÂPEANU: *Brâncuşi-Satie* ● 229

GLOSSE ŞI COMENTARII

BENJAMIN FONDANE: *O mare oază de tăcere*, în româneşte de Tea Preda ● 238
WILLIAM TUCKER: *De la Rodin la Brâncuşi* ● 247
PIERRE ROUVE: *Brâncuşi: Renaşterea Trans-Renaşterii*, în româneşte de Lida Igiroşianu ● 249
GEORGES CHARBONNIER: *Ansamblul de la Tîrgu-Jiu: o paradigmă a convergenţelor metodologice*, în româneşte de Cristina Isbăşescu Hăulică ● 251
JAMES JOYCE: *Ecce puer*, interpretare de Marcel Breslaşu
J.J. SWEENEY: *Artă şi copilărie*, în româneşte de Nina Stănculescu
BARBU BREZIANU: *Portret imaginar* ● 257
NICULAE AGÂRBICEANU: *În atelierul meşterului* ● 261

ITINERARII

DAN GRIGORESCU: *Episodul american al artei brâncuşiene* ● 269
FLORENCE HETZLER: *Anchetă indiană. Cu Noguchi, despre Brâncuşi şi Indore*, în româneşte de Rodica Tiniş ● 275

PREZENŢE ROMÂNEŞTI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PARAMETRII SINTEZEI

Este cît se poate de semnificativ pentru înaintarea României pe drumul desăvîrşirii societăţii socialiste multilateral dezvoltate, că, din startul celui de al şaselea cincinal, concomitent cu preocupările complexe legate de creşterea eficienţei economice, perfecţionarea relaţiilor sociale, a metodelor de organizare şi îndrumare în vederea adîncirii democraţiei socialiste, conducerea de partid şi de stat, personal Preşedintele ţării, elaborează măsuri, angajează susţinute acţiuni menite să asigure culturii o solidă bază de masă, ferită de improvizaţii, deschisă nu numai răspîndirii produselor spiritului, dar şi înmulţirii celor chemaţi să susţie îmbogăţirea patrimoniului intelectual şi artistic, cu valori autentice, animate de suflul înnoirilor creatoare din patria noastră. O solidaritate fundamentală, deschizătoare de vaste orizonturi şi dătătoare de satisfacţii adînci, se consolidează sub ochii noştri între sfera culturii şi celelalte domenii ale activităţii colective, dînd curs aceleiaşi unanime voinţe de propăşire şi afirmare plenară. Caracterul fecund revoluţionar al unei atari solidarităţi a fost ilustrat elocvent în componenţa, în dezbaterile şi deciziile Congresului educaţiei politice şi a culturii socialiste iar, ulterior, în Programul de măsuri pentru ridicarea nivelului muncii ideologice, politice şi cultural-educative — program destinat să asigure condiţii optime înfloririi talentelor originale şi să dea un avînt fără precedent difuzării valorilor reprezentative dincolo de graniţele ţării. Consecinţa nu poate fi decît mobilizarea factorilor de cultură pentru o evaluare şi mai eficientă a potenţialului lor de manifestare, împotriva inerţiei conservatoare, a apatiei, a practicismului rutinier, ca şi împotriva precipitării facile, fără suport şi fără consecinţe în planul realizărilor durabile.

A răspunde actualei emulaţii de energii şi iniţiative înseamnă, mai mult decît oricînd, seriozitatea lucrului înfăptuit, grăitor prin el însuşi. Reperele muncii eficiente, înscrise la loc de frunte în societatea românească actuală, ridiculizează «calculele» eventualilor fanfaroni, întîrziaţi în frazeologie de paradă, infatuare demagogică şi suficienţă. E important, tocmai de aceea, să vedem fiecare pe tărîmul priceperii şi calificării profesionale prin examen calm, lucid, ce avem de înfăptuit, cum putem folosi la maximum acumulările înmagazinate, să le fructificăm spre a ne mîndri, apoi, cu rezultate tot mai consistente, impuse în toate sectoarele de către baremurile ridicate ale cincinalului în curs, 1976—1980.

La finele acestui cincinal, «Secolul 20» va păşi în al treilea deceniu de activitate. Retrospectiv privindu-i traiectoria către maturitate, se observă pe toată întinderea sa impulsul imprimat de continua expansiune şi aprofundare a rezonanţelor culturii noastre socialiste. Dacă la apariţie, — în urmă cu peste 15 ani, cînd dialogul cu celelalte culturi, rarefiat de pe vremea războiului, abia se restabilea, solicitînd umplerea febrilă a numeroase lacune de cunoaştere — paginile revistei se raliau campaniei declanşate de recuperare, în deosebi prin evantaiul textelor beletristice puse în circulaţie, noi exigenţe s-au reliefat, pe măsură ce au intrat în acţiune şi alte canale de difuzare a

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

literaturii străine tălmăcite (rubrici speciale şi în restul publicaţiilor, emisiuni regulate la radio şi televiziune şi, în primul rînd, intervenţia prolifică a editurilor Univers şi Meridiane). În faţa valului de traduceri, cu un spectru geografic şi istoric potrivit variatelor aşteptări, eclectismul de magazin literar rămînea descoperit, angrenat în oscilaţiile momentanului, lipsit de siguranţa prizei. Ca să catalizeze mereu şi efectiv interesul unui public introdus progresiv în ambianţa literaturilor străine, «Secolul 20», încurajat chiar de creşterea gradului de informare, se va considera obligat să plaseze accentul contribuţiei sale specifice pe formarea discernămîntului şi receptivităţii cititorului, atrăgîndu-l în procesul de pătrundere şi confruntare a valorilor. Fireşte, temeiul fiecărui număr avea să fie asigurat, în continuare, de textele oferite lecturii, poeme, piese de teatru, copioase fragmente de proză şi adesea romane întregi, eseuri, confesiuni de laborator, luări de atitudine din partea personalităţilor proeminente de pe diferite meridiane ale globului. Autori străini, deveniţi ulterior familiari la noi, au figurat în premieră într-unul sau altul dintre numerele alcătuite pe parcurs. Cu ani în urmă, «Secolul 20» jalona prima antologie de poezie franceză modernă în româneşte, imbold şi nucleu lucrării de astăzi, în trei volume, din Biblioteca pentru toţi. Aceeaşi populară colecţie consacra nu de mult entuziasmul pentru vigoarea epică a lui Garcia Márquez, după ce fusese descoperit publicului în prealabil în cuprinsul «Secolului 20», alături de alţi destui prozatori sud-americani, urmînd a trece şi ei în cataloagele editurilor. Cînd se tipărea în volum Galaxia Gutenberg a lui Marshall McLuhan, principiile sale despre supremaţia «mass-mediei» făcuseră obiectul unui amplu grupaj «pro şi contra» în revista noastră. Sînt opere fundamentale şi autori cu care pînă cum lectorul interesat nu a intrat în contact decît prin intermediul «Secolului 20». Să amintim, exempli gratia, doar de romanul Herzog al recentului laureat cu Nobelul 76, Saul Bellow, de clasicul Ulysses al lui Joyce, de critica unui George Steiner, de contribuţia lui Walter Benjamin la consolidarea esteticii marxiste sau de reflecţia culturalo-antropologică, extrem de disputată, a lui Herbert Marcuse. Lărgirea organică a ariei de explorare, includerea constantă în circuitul atenţiei a zonelor nestrăbătute sau insuficient investigate, chiar o anume intenţionat-cultivată plăcere a ineditului, reprezintă criterii avute în vedere la armonizarea textelor, număr de număr. Dar paginile oricărui număr sînt... numărate, periodicitatea însăşi constituie o limită, încît intervenţia oricît de ingenioasă suportă handicapul materiei abundente, de unde posibilitatea rătăcirii printre aparenţe, ezitarea nedumerită uneori, alunecarea fortuită în marginea adevăratei emulaţii. Şi atunci, toate harnicele eforturi curente, de recoltare, omologare, selecţie, tălmăcire, cristalizare a sumarelor, trebuiau, natural, să se concentreze într-o direcţie ferm sustrasă hazardului, dispersării, să se revendice de la un mobil de perspectivă, omogenizator şi, totodată, deschis diversificării suple. Astfel a prins contururi, în ritmul înlănţuirii succesive a numerelor, dincolo de profilul fiecăruia luat în parte, mai strîns configurat sau mai disparat, fluxul continuu, osmotic, dirijînd toate articulaţiile, subsumate riguros avansării către ţinta suverană: calitatea lecturii.

Nu e în discuţie vreo revelaţie subită, vreun concept prestabilit, imuabil, ci reflexul experienţei perseverent sedimentate, tradusă în sudura lăuntrică redacţională pe principiul conectării şi corectării pas cu pas, în raport cu stimulii produşi de progresul cunoaşterii, cu solicitările ivite în consecinţă. Cu cît s-a extins cantitativ domeniul traducerilor, de la scriitorii clasici la cei în viaţă, cu cît curiozitatea cititorilor a fost mai vast angajată pe multiple căi, cu atît mai responsabilă a simţit «Secolul 20» participarea sa la complexa acţiune culturală pentru perfecţionarea instrumentelor de prospectare şi interpretare, de asimilare critică şi racordare a sensibilităţii publicului românesc la competiţia inteligenţelor creatoare în lumea de azi. Premizele modalităţii proprii de sincronizare ar trebui căutate în şirul expertizelor monografice, adesea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pe întinderea cîte unui întreg număr, de reconsiderare pe baza concepției marxiste a operelor și fizionomiei artistice ale unora dintre cei ce au ilustrat tensiunile epocii moderne în mișcarea sa de eliberare din tipare anchilozate, apropiind creația literară de efervescența contemporaneității. Pe rînd, proeminente « faruri », altădată absente de la orizontul nostru, Proust, Kafka, Faulkner, Musil, Maiakovski, Joyce, Rilke, Virginia Wolf, Pavese, Apollinaire, Breton, Camus, Belîi, Borges, Claudel, Carpentier și alții, au incitat, cu fascicolele lor de lumini, atenția spre esențe, în sumare împletind exegeza cu exemplificarea copioasă, documentul de arhivă cu iconografia revelantă, într-o îmbrățișare totalizatoare, ispitită de sugestia sintezei. Este locul de a preciza imediat că sinteza rîvnită vizează strict unghiul de cuprindere, o atitudine sistematică, flexibilă, făgăduind altitudinea judecății competent fundamentată, străină de prezumția epuizării posibilităților de abordare, ceea ce ar echivala cu încorsetarea în formule elaborate odată pentru totdeauna, pretențios pedante, sortite sterilității. Spiritul de sinteză, treptat încorporat de « Secolul 20 » în fibrele constituției sale, chiar în înfățișarea tipografică, departe de a introduce un etalon fix, propune mai curînd un stil de receptare, favorabil emancipării lecturii din canoane lineare, unilaterale, desuete într-o vreme marcată robust de interferența disciplinelor spiritului, cînd se vorbește de « modularitatea » cunoștințelor și se obțin rezultate spectaculoase, mutații decisive tocmai prin suspendarea barierelor dintre domenii tradițional separate, cum erau biologia și fizica, matematica și chimia, științele naturii, de cele fizice. În locul opozițiilor, deosebirilor, apar infinit mai rodnice apropierea și stimularea reciprocă spre a evita blocajul soluțiilor definitive, uniformizante, și a asigura cîmp liber de afirmare virtuților potențiale, derivate din relații inedit stabilite. Procesul confirmat în științe răscolește cu egală intensitate resorturile creației artistice. Se produc și aici identice metamorfozări, cu consecințe poate nebănuite încă, și care pretind, cu atît mai imperios, un ochi avertizat, disponibil să discearnă în elemente aparent eterogene, simbioza, să integreze observațiile imediate unui sistem coerent, ferit de jocurile efemerului. În întîmpinarea unor astfel de imperative s-a înscris de la început suita numerelor dedicate raporturilor dintre literatură și celelalte arte (film, muzică, plastică) sau laturi ale existenței moderne (sportul). Le vor urma noi investigații, deocamdată în stadiul gestației redacționale, privind literatura și arhitectura sau literatura și medicina, cu o specială aplecare asupra descifrărilor psihanalitice. Însă, depășirea parcelărilor consacrate de obișnuințe, dizolvate ca efect al interacțiunii modelatoare, ridică neapărat problema parametrilor adecvați de estimare. Cîteva repere au fost schițate într-un mai vechi număr special rezervat structuralismului. Mai puțin teoretic, mai aplicat, operația a continuat în cadrul numerelor compacte inspirate de bivalența cultură-tehnologie (« Homo faber »), de semiologia corpului omenesc, sau de relevanța perpetuării unor modele tematice (« d'après-urile »). În acord cu o tendință care se afirmă tot mai pregnant în întreaga presă culturală a lumii, demonstrația s-a sprijinit, de fiecare dată, pe text dar și pe imagini plastice, ilustrația făcînd parte din demersul intim, funcțional, ca argument inseparabil. Intră în joc — și va intra tot mai mult — o logică lăuntrică a interferențelor, cu grija păstrării echilibrului, unei armonii organice, spre a evita alunecarea în decorativism fastuos, parazitar.

Ține de vitalitatea unui stil al sintezei, fertilizat prin forța de șoc a materialismului dialectic și istoric, să asigure convergența sincronismului și diacronismului, să asocieze prezentului impetuos perspectiva istorică, într-o stenică împletire a identificării originilor cu aspirațiile cele mai îndrăznețe. Invitînd cititorul să atace aspecte nodale de morfologie și axiologie ale culturii moderne, « Secolul 20 » alternează planurile verticale și orizontale, le întretaie constructiv, conform angrenajului interior, convergent. Cum s-ar fi putut, bunăoară, defini dintr-un unghi contemporan așa zisul « spațiu mediteranean », leagănul de veacuri al spiritualității europene, fără prelungite amorse în trecut ?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nimic paradoxal, prin urmare, ca sub emblema «Secolului 20» să figureze, puse în lumină actuală, creații din veacuri anterioare. Cazul lui Ariosto mai de mult, al lui Michelangelo, recent, se legau numai accidental de fila comemorativă din calendar. Justificarea de fond este aceeași care a determinat, altădată, alcătuirea unui bogat număr Dostoievski, în ideea explicită a descifrării surselor prozei moderne străbătută de neliniștile conștiinței în luptă cu o realitate traumatizantă, martoră alunecărilor în absurd, sezisînd labirinturile subconștientului sau impactul obiectelor ca sursă de înstrăinare a omului. Simbioza definitorie trecut-prezent a structurat și amplele excursuri în teritorii mai îndepărtate: Persia, Japonia, Islanda, Mexic (în pregătire, India, Africa), cu intenția de a verifica intervenția catalizantă a «exotismului» în coagularea atîtor forme moderne de creație, potrivit unui mecanism circumscris într-un caet de dată recentă. Mai funcționa în respectivele împrejurări și convingerea dinamitării europocentrismului, în floare cîndva, dar incompatibil cu era mijloacelor electronice de comunicare, de transmitere a imaginilor și știrilor aproape concomitent de la un capăt la altul al pămîntului. S-au scurtat subiectiv distanțele și s-au dilatat obiectiv ecourile faptelor diurne. Evenimentele aflate, pe vremuri, după generații, din cronici ori memorii postume, iau astăzi imediat calea telexurilor ca să asedieze din toate părțile opinia publică. Prezentul cu pulsurile sale vii, contradictorii, imprevizibile, obsedante, are o percutanță contagioasă. Cunoașterea umană s-a accelerat, reclamînd forme diverse, elastice, adesea la antipodul acelora stabilizate, izvorîte din răgazul contemplativ și lente filtrări, liniștitoare pentru spirit. Alături de angrenajele așezate, minuțios sudate, cîștigă teritoriu țîșnirile accidentale, precisul și clarul se mariază cu fluidul și instabilul, operativitatea experimentală concurează finitul. Acestei dialectici, «Secolul 20» — el însuși tributar tatonărilor laborioase, îndelung verificate, împinse pînă la izvoare — i-a acordat din ce în ce mai insistent credit; documentul netransfigurat (la rubrica «viața imediată»), reflexe spontane ale timpului (în capitole prezente la diverse intervale sub genericul «literatură și eveniment») pînă la colajul publicistic de natură să oglindească orele încinse ale actualității politice chiar în momentele de angajare hotărîtoare a destinelor (ca în numărul anchetă dedicat Portugaliei) s-au dovedit apte să inoveze arsenalul tradițional al sintezei. Cu insistențe redacționale sporite, desigur că în această direcție vor mai fi de înregistrat sporuri profitabile. Insistențe, mai ales, în coordonarea și planificarea materiei, astfel încît să dispară decalajele actuale, iar ritmicitatea revistei să se normalizeze efectiv.

Toate aceste coordonate — examinate aici rapid, absolut funcțional, în scopul detașării din agenda cotidiană a permanențelor — conduc spre închegarea unei viziuni sinergetice asupra fenomenelor culturii, ca întreg ce reclamă judecata componentelor sale mereu în funcție de ansamblu. Promovată în consecință, calitatea lecturii este în drept să se răsfrîngă și invers, în însăși citirea revistei. Cînd evidențele statistice certifică regulat epuizarea tirajelor, cînd exemplarele proaspete dispar de pe galantare în cîteva zile, sînt probe palpabile, incontestabile ale unei comunicări strînse cu masa cititorilor — greu de mistificat de către intempestivi energumeni după foiletarea la nimereală a cine știe cărui număr privit izolat, scos arbitrar din funcția sa de verigă într-o demonstrație cumulativă, cu amplă respirație, dezvoltată în lanț continuu. Se confirmă, mai presus de calculul sufragiilor — existența unei audiențe statornice, dorită în primul rînd semnificativă. Adică difuziune larg stimulată, vegheată de severa și nobila pledoarie leninistă împotriva confundării accesibilității cu «vulgarizarea» plată și dimpotrivă pentru «popularizarea» concepută ca transfer activ de idei, condiționat de aportul gîndirii personale, originale. Niciodată nu vom fi făcut prea mult spre a satisface exigențele ce decurg de aici.

Angajat într-o direcție contrară posturii unui amorf mozaic de traduceri, «Secolul 20» proiectează eforturile sale de sinteză în relație indisolubilă cu aspirațiile mereu

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mai ambiţioase ale spiritualităţii noastre. Prin diversitatea genurilor de creaţie promovate, prin felul de a le asuma, dă măsura interesului, capacităţii de recepţie, evoluţiei publicului românesc şi, în acelaş timp, il orientează spre un orizont de amplă deschidere, il pregăteşte nu numai să înţeleagă, dar să şi facă posibilă reverberarea cit mai multor valori autohtone demne de a intra în circuit universal. Astfel se precizează rolul său de punte, înlesnind relieful simetriilor, ca să devină vizibile şi operante tendinţele de comunicare pe deasupra distanţelor şi deosebirilor de limbi, pentru recunoaşterea aptitudinilor tuturor popoarelor de a contribui la exprimarea, răspîndirea şi cimentarea convingerilor umaniste, a speranţelor fundamentale în progres şi prietenie. Nu este un secret că strădania pusă în îndeplinirea acestui rol — în lumina liniei partidului de intensificare a contactelor pe arena mondială — a stîrnit adeziunea unor prestigioase personalităţi din ţară şi străinătate, ale căror aprecieri deloc convenţionale au fost parţial reproduse în revistă la momentul cuvenit. Altele se păstrează consemnate în « cartea de aur » a redacţiei, deschisă celor ce ne onorează cu vizite transformate adesea în intense schimburi de vederi. « Deşi cred că literatura nu poate schimba lumea, ea poate contribui la înţelegerea între oameni — remarca scriitorul sîrb Risto Tosovici, pentru a preciza: Sînt convins că revistele literare, aşa cum este a dumneavoastră, constituie poduri ale acestei înţelegeri ». La o atare părere se ralia venerabilul scriitor ceh Wilem Zavada cînd declara: « Revista « Secolul 20 » îndeplineşte o misiune nobilă şi importantă nu numai în cadrul culturii româneşti, dar şi în domeniul relaţiilor culturale internaţionale. Cunoaşterea reciprocă a literaturilor contribuie la cunoaşterea reciprocă a popoarelor, la înţelegerea lor reciprocă ». Este ceea ce exprima şi reputatul poet italian Eugenio Montale cînd vorbea, referindu-se la revista noastră, de « universalitatea ei activă ». Atributele de « forum » reprezentativ erau subliniate comparativ de redactorul-şef de la lunarul francez « Europe », Pierre Gamarra: « O revistă e locul unor schimburi internaţionale de valori. Spiritul unui Caragiale o poate însufleţi deopotrivă cu spiritul unui Molière sau Eluard. . . Publicaţiile noastre sînt ca nişte dispeceri subtili şi puternici ai întîlnirii şi creaţiei universale. Ele sînt maşini umane de science-fiction, locul unde trecutul îşi dă mîna cu viitorul, prezentul cu posibilul, visul cu bilanţul de realizări ». Asemenea mărturii se adaugă multiplelor dovezi ale interesului constant cu care este înregistrată, aşteptată, considerată prezenţa românească în lume sub orice aspect. Era mai mult decît oportun ca, acolo unde îşi dezvăluie o firească îngemănare voci ale literaturilor de pretutindeni, să se audă, cu titlu antologic, şi glasurile autorizate ale literaturii noastre (vezi rubrica permanentă « Scriitori români în limbi străine »); nu numai pentru a întări armătura imaginii de convergenţă la capătul efortului definit de sinteză teoretică, dar şi pentru a da un conţinut complet laturii practice, de laborator în sectorul traducerilor, punînd simultan la încercare capacitatea limbii române de a reproduce şi de a fi reprodusă, de a-şi etala flexibilitatea, iscusinţa, rafinamentul, resursele inepuizabile de agent valutar activ, primind şi restituind promt, în competiţia schimburilor mondiale de idei.

Fiindcă, în definitiv, oricîte elogii şi satisfacţii l-ar aduce « ridicările de teren » operate în scopul alcătuirii unei hărţi elocvente a mişcării literare şi artistice pe mapamond, adevărata mîndrie pentru « Secolul 20 » rămîne de a sluji, prin determinări de ansamblu, configurarea mai exactă a locului particular ce revine creaţiei româneşti.

Climatul fertilizant al socialismului garantează împlinirea forţelor creatoare ale naţiunii şi crează cele mai potrivite condiţii pentru ca ele să se distingă, să îşi demonstreze consistent personalitatea tocmai pe fondul schimburilor internaţionale intense. Celor dezinformaţi, străini de vigoarea socialismului, atribuindu-i propria lor îngustime de vederi cînd îi pun în seamă imaginare bariere, le-a răspuns răspicat tovarăşul Nicolae Ceauşescu într-o expunere de vastă forţă programatică în care sînt consemnate direcţiile esenţiale ale ascensiunii noastre pe orbita civilizaţiei şi culturii contemporane: « În

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

epoca actuală a revoluţiei tehnico-ştiinţifice şi a avîntului general al culturii, participarea activă la schimbul de valori ştiinţifice şi de artă constituie o condiţie a progresului fiecărei ţări, cu atît mai mult pentru ţările mici şi mijlocii. Noi pornim de la faptul că făurirea socialismului nu se poate realiza decît pe baza a tot ce a realizat mai bun omenirea în toate domeniile economico-sociale, inclusiv în cel al artei. Este de înţeles că, adoptînd un grandios program de edificare socialistă a ţării, nu ne gîndim de loc să ne izolăm de alte popoare, ci, dimpotrivă, ne propunem să lărgim cît mai mult colaborarea pe baza respectului şi avantajului reciproc. (. . .) Dorim să importăm din alte ţări acele lucrări literar-artistice care să îmbogăţească orizontul oamenilor muncii, să contribuie la cunoaşterea luptei şi preocupărilor altor popoare pentru progres social şi pace. Dorim să exportăm în străinătate creaţia noastră artistică care să facă cunoscute munca şi viaţa nouă a poporului nostru. În acest fel, schimbul de valori culturale cu alte ţări va contribui la mai buna cunoaştere a popoarelor, la dezvoltarea colaborării şi prieteniei dintre ele, la cauza păcii în lume. Aceasta este menirea artei adevărate şi ne pronunţăm pentru un asemenea schimb cultural cît mai larg; în acest fel servim şi interesele poporului nostru şi cauza progresului în lume. (. . .) Trebuie să avem permanent în vedere că fiecare popor, fie el mare sau mic, a contribuit, contribuie şi va contribui la îmbogăţirea patrimoniului civilizaţiei universale, care se compune, pînă la urmă, din ceea ce au creat toate naţiunile lumii. Din acest punct de vedere, popoarele, ca şi oamenii, sînt pe deplin egale. Mare este acel popor care se străduieşte să dea cel mai mult civilizaţiei şi cauzei păcii în lume. Tocmai acestui ţel îi consacră energia, talentul şi forţa creatoare poporul nostru, care, făurindu-şi propriul viitor fericit, contribuie la făurirea zilei fericite de mîine a umanităţii. . .»

A pune în evidenţă această contribuţie reprezintă o sarcină căreia «Secolul 20» este hotărît să i se dedice, ca şi pînă acum, cu maximă ardoare, manifestată în preocupări suplimentare de racordare a profilului său la exigenţele crescînde ale prezentului. Experienţa cîştigată se cuvine investită într-un plus de iniţiativă pentru a evita, şi de aici înainte, capcanele inerţiei, ispitele rutinei şi auto-mulţumirea. Consecvenţi spiritului de sinteză tutelar, înţelegem să-l aplicăm cu insistenţă fenomenelor de actualitate pentru a îmbogăţi necontenit conţinutul revistei şi a-i asigura integrarea la fel de ambiţioasă în efervescenţa generală de care e cuprinsă cultura noastră în preajma remarcabilului eveniment pe care ne pregătim a-l celebra unanim, împlinirea primei sute de ani de la cucerirea Independenţei ţării. Un asemenea eveniment este el însuşi un stimul capital pe drumul valorificării deosebitelor înzestrări de gîndire, de simţire şi receptivitate ale unui popor, cu vechi rădăcini în istorie, hotărît să îşi consolideze poziţia oarecum nou dobîndită în concertul statelor lumii moderne, prin maturitatea adeziunii la marile idealuri ale suveranităţii, egalităţii naţiunilor şi dreptului lor imprescriptibil de a se bucura, deopotrivă, de cele mai elevate cuceriri ale spiritului uman.

Secolul 20

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GEO BOGZA

— Cum se face? l-am întrebat uimit, în acel an de secetă, pe țăranul care, la o altă întrebare a mea, ce le-o puneam tuturor, mîhnit și îngrijorat, și nu primeam decît răspunsuri alarmante sau deznădăjduite, îmi răspunsese, cu glas cumpătat, în care bucuria personală era stăvilită de conștiința nenorocirii generale, că nici el, nici frații și surorile lui, nici neamurile mai îndepărtate, întregul sat într-un cuvînt, de pe cîmpia de la apus de București, nu au a se plînge de nimic.

— Cum se face? nu mi-a venit să cred, și mi-am fixat, stăruitor privirile asupra lui.

— Domnule, nu știu cum s-a făcut, dar în ziua de Sân-Petru, cînd pierduserăm cu toții orice nădejde, s-a ivit dinspre Tîrgoviște un nor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

NORUL CEL MARE

mare și greu, și s-a lăsat peste pămînturile noastre o ploaie, cam vreme de un ceas. Pe urmă, norul s-a dus înspre Dunăre.

Nu am uitat acel nor, ca și cum eu însumi aș fi fost din satul de la apus de București, și de multe ori m-am gîndit la tainica lui apariție.

Dar parcă niciodată atît de mult, avînd în minte întreaga Europă și dramatica ei istorie din ultima jumătate de secol, ca în ziua în care André Malraux a părăsit această lume.

Peste sufletele noastre arse de secetele care aduc ciuma, peste conștiințele noastre îndelung torturate, peste spiritul nostru dezgustat de mediocritatea unui veac altminteri sîngeros, el a trecut ca norul enigmatic și providențial, ivit — în acea zi de Sân-Petru dinspre Tîrgoviște.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

1945. Şedinţă a Consiliului de Miniştri prezidată de Generalul de Gaulle

« La dreapta mea îl am şi îl voi avea întotdeauna pe André Malraux »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

EUGEN JEBELEANU

Stihuri pentru André Malraux

. . . Care, cu privirea sa de lună exoftalmică, nu vroia nimic pentru El . . .

. . . Care a îndurat toate nenorocirile, pe care le poate îndura un Om . . .

. . . Care a fost — şi este — fratele tuturor desmoşteniţilor şi al rebelilor împotriva nedreptăţii şi împotriva mizeriei şi a orgoliului desfrînat cu care aşa zişi fraţi ai noştri ne prefac în şei şi în jeţuri pentru şezuturile lor . . .

. . . Celui care n-a cerut niciodată nimic pentru El, ci doar altarul Jertfei simple, şi nu în amfiteatru, şi nu în pieţe şi nu tocmind zugravi sau nadari ai mizeriei noastre, ci încercînd, doar, ca lumea să se reapropie de ordinea zeilor protectori ai Omului şi nu de cea a împilatorilor care ne mîngîie creştetele, ca să-şi dea seama care este punctul cel mai slab al rezistenţei noastre, şi să ne îngenunchie . . .

. . . Celui care — Demiurg al semnelor Comunicării fiind — ştia, şi dovedea, că nimic nu este mai nobil decît lucarnele Artei, prin care poţi să vezi şi ceea ce nu este vizibil, şi care sunt totdeauna mai presus de ghemul rîmelor ordonatoare . . .

. . . Celui care a fost, şi este, printre noi:

Curajului, Sfidării celor care brutalizează pe Om, Celui care a dovedit că o marmoră însufleţită este totdeauna mai vie decît o bestie umană . . .

. . . Celui care, mai presus de orice, a crezut în Omul care sfidează ticăloşia, şi în fibra acestuia, mai nobilă decît marmora . . .

. . . Celui care, cu privirea lui de lună exoftalmică, este fără încetare în inima noastră . . .

. . . Lui André Malraux, cel veşnic printre noi . . .

Martie 1977

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JEAN LACOUTURE

ANDRÉ MALRAUX

geniul impetuos a

« Ceea ce ne deosebea de maeştrii noştri, la douăzeci de ani, era prezenţa istoriei. Pentru ei, nu se petrecuse nimic. Pe cînd noi, ne născusem în însăşi miezul istoriei, care ne-a străbătut ogorul ca un tanc . . . » Astfel ne vorbea André Malraux, la Verrière-le-Buisson, într-o zi din vara lui 1972.

Vom prefera să urmărim acest fir conducător, decît să ne lăsăm prinşi în acele capcane care sînt pecetea locului de baştină şi raiul copilăriei, atît de dragi scriitorilor francezi. Nu-l vom căuta la Dunkerque, obîrşia celor mai siguri strămoşi ai săi, nici în Montmartre, unde s-a născut, nici în Alsacia, pe care şi-a revendicat-o drept patrie. Ci mai curînd în timpul său. Barrès, Gide, Mauriac, Giraudoux s-au născut într-un loc anume. Malraux s-a născut la o anume dată.

Nu e indiferent faptul că în genealogia sa imediată există flamanzi, că spiritul său are ceva din lipsa de măsură agresivă a uriaşilor din chermese, că în privire i se oglindesc culoarea largului mării, visele lui Bosch şi-ale lui Breughel, măştile lui Ensor şi grimasele patetice ale lui Ghelderode, nici faptul că-i plac atît de mult călătoriile nesfîrşite pe mare, pe care şi le petrece scriind pe punte sau la lumina unui ublou. Iar faptul că s-a născut pe rue Damremont, pe cînd Utrillo picta, Bruant cînta iar Reverdy aspira la poezie, dă vocii, gesturilor, mersului său un anume ton şi-un anume accent.

Esenţial pentru el e totuşi faptul de-a fi căpătat conştiinţa de sine în clipa cînd lua sfîrşit cel mai absurd, cel mai sîngeros dintre războaiele de pînă atunci, cînd societatea europeană se regăsea faţă în faţă cu măcelurile, cu milioanele ei de orbi, de amputaţi, de gazaţi, faţă în faţă cu victimele năucite, cu o întreagă răsturnare de valori, cu finanţele ruinate, cu monumentele distruse.

---

* Episoadele sînt extrase din lucrarea lui Jean Lacouture : *André Malraux — une vie dans le siècle* (Seuil, 1973), încoronată cu marele premiu al criticii. Născut în 1921, la Bordeaux, ziarist, colaborator al unor publicaţii prestigioase : *Le Combat*, *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, Jean Lacouture este profesor la Institutul de ştiinţe politice din Paris şi autor al monografiilor : *Ho-Şi-Min*, *De Gaulle*, *Nasser*.

André Malraux în aviaţia spaniolă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Malraux are șaisprezece ani cînd bolșevicii iau puterea la Petrograd. Încă nu are șaptesprezece ani cînd străzile și piețele din Paris, Londra și New York se împurpurează de focurile de artificii ale armistițiului. Nu are încă optsprezece ani cînd ia ființă, în martie 1919, Internaționala a III-a, cînd proletariatul francez face cunoscut, în ziua de 1 Mai a aceluiași an, că din acel moment se consideră parte integrantă a marelui joc politic și social. Nu are nouăsprezece ani cînd Tristan Tzara lansează primul manifest *Dada*, nu a împlinit douăzeci cînd, la Tours, ia ființă Partidul Comunist Francez, cînd Mussolini își transformă *fasciile* într-un partid politic ce aspiră să ia puterea, pe cînd departe, în părțile Odessei, Armata Roșie pune capăt ultimelor zvîrcoliri ale gărzilor albe conduse de Wranghel.

Dar un francez de optsprezece ani, în 1920, n-are nevoie să privească atît de departe pentru a fi cuprins de înfrigurarea revoltei, a împotrivirii sau a acțiunii. Franța, lăsată moștenire generației sale de către învingătorii de la 11 noiembrie, e un trup mare, ciopîrțit, cu mințile pierdute, beat de un orgoliu atît de orb, încît un tînăr scriitor cu suflet neprihănit și inteligența sprintenă, Jean Giraudoux, în clipa cînd își definește generația, scrie: « Ce sînt ? — Un învingător, duminică la prînz »[1].

Dar tot țara asta a dat atunci cîțiva tineri cu suflet la fel de neprihănit, al căror crainic, André Breton, îi va descrie astfel: « Ceea ce atitudinea suprarealiștilor a avut comun, la început, cu atitudinea lui Lautréamont și Rimbaud și care, o dată mai mult, a legat soarta noastră de-a lor a fost *defetismul moștenit de pe urma războiului* ». Țara crăpată în bucăți ca o rodie și pe care însuși excesul pierderilor ei o face și mai inconștientă, și mai nestatornică, și mai împărțită împotriva ei însăși.

Un milion și jumătate de morți — din care aproape o treime bărbați între optsprezece și douăzeci și cinci de ani . . . — aproape trei milioane de răniți din care șase sute cincizeci de mii definitiv infirmi, o șeptime din teritoriu răvășit. Poincaré și Clémenceau se vor îmbrățișa în fața fortificațiilor din Metz, un politician debil strigă: « Frițil vor plăti . . . », iar împăratul Wilhelm e rugat să se ducă să-și cultive trandafirii în grădinile din Doorn. Tot atunci, guvernul, demobilizînd un milion două sute de mii de combatanți, le face cunoscut că « fiecare dintre ei va putea să-și păstreze casca, drept amintire ».

La 14 iulie 1919, ziua cînd e sărbătorită victoria, poliția lovește în mutilații federației muncitorești care se îndreptau spre cimitirul Père Lachaise pentru a aduce un omagiu « morților necunoscuți ». Barbusse, vorbind în numele lor, denunță « serbările acelea celebrate cu salve de tun și cu întreg arsenalul amețitor al militarismului, cu scopul de-a lua ochii poporului cu o pace care nu-i nici dreaptă, nici cinstită ». Un tînăr, pe nume Paul Nizan, avea să evoce astfel ziua aceea: « Aproape toți francezii erau beți de victorie războinică, de înflăcărare, de ură, de băutură. Cîntecul ostășesc *La Madelon* domina *marsilieza* . . . » Iar a doua zi, în *l'Humanité* un scriitor care exprima pe atunci adevărul timpurilor, Georges Duhamel, exclama: « A sosit timpul să pornim împotriva a ceea ce voi numiți forța lucrurilor ».

Acesta e tabloul Franței convulsionate de la 1919, cînd în galeriile la Versailles învingătorii încearcă să vîre în buzunar dividendele — prețul victimelor sacrificate — cînd șefii militari, vinovați de măcelurile prostești de la Verdun și de pe Somme sînt copleșiți cu onoruri, venerați ca niște semizei și ascultați ca niște oracole, și cînd un tînăr fără iluzii, nici oprelişti, descoperă raporturile dintre artă și viață, farmecul libertății, ambiția, prietenia și beția celei dintîi lucidități.

---

[1] *Adorable Clio*, p. 237.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Căile gloriei. Intermezzo deasupra nisipurilor

André Malraux are treizeci de ani. Să-l privim. Nicicînd nu va fi mai sclipitor, nicicînd nu va răspîndi mai multă strălucire — cîtuşi de puţin împrumutată din antologii, din propria-i legendă, de la partizanii săi. Cei care l-au cunoscut pe-atunci, către 1932, înainte ca succesul mondial al *Condiţiei umane* şi peripeţiile militantului politic să-i modifice (amplificîndu-i) imaginea, sînt fermecaţi de amintirea lui. Martor e Monique Saint-Clair (Doamna van Rysselberghe, cea mai bună prietenă a lui André Gide, « micuţa doamnă »):

« . . .După ce multă vreme fusese în Persia, am izbutit să-l luăm cu noi în maşină. Doar cît să ne strîngem mîinile, să-şi aşeze valiza, şi-a şi început : « În Persia, divinitatea ». . . Îţi trebuie multă vreme pînă să cunoşti din Malraux altceva decît inteligenţa, impresionantă. Cînd spune « eu » e mai degrabă vorba de un personaj al său. Fiinţa sa intimă e mereu pe planul al doilea. Dacă ai face aluzie la asta ar însemna să strici regula jocului. « Ce mai faci, Malraux? » devine aproape o indiscreţie. . . »[1]

Cînd, în 1933, Manès Sperber, refugiat politic german, soseşte la Paris, Groethuysen şi Parain îl sfătuiesc să-l vadă pe Malraux. De pe urma acestei întîlniri, Sperber va rămîne cu impresia că l-a întîlnit pe Saint-Just. . .

Desigur, există şi rezerve. Alfred Fabre-Luce îl vede şi el la Pontigny, spre sfîrşitul lui august 1932:

« André Malraux te seducea prin ardoarea, elocinţa, nervozitatea sa. Stingherit de-o şuviţă care-i cădea în ochi, o dădea îndărăt printr-o mişcare ce-i descoperea fruntea nobilă, punînd-o în lumină. Se prefăcea că le ghiceşte doamnelor în palmă ceea ce remarcase la ele. Aşa sau altminteri, totdeauna l-am văzut practicîndu-şi meseria de vrăjitor. »[2]

Mai e şi minunatul portret făcut de Maurice Sachs în *Le Sabbat*: « Personajul care producea cea mai puternică impresie la *NRF* era André Malraux şi, într-adevăr, avea de ce să uimească : inteligenţa, de-o vioiciune şi-o agilitate fără seamăn, vocea frumoasă, felul călduros şi convingător de-a vorbi, faţa minunată, începînd a fi urîţită de nenumărate ticuri de care nu izbutea să scape, eleganţă în toate : în felul cum mergea, cum se îmbrăca, în gesturile foarte frumoaselor sale mîini ; pe deasupra, arăta înţelegere, atenţie, curiozitate, multă generozitate. Dar şi abilitate (. . .) Vedea fals, deoarece credea că dacă nu eşti totul nu eşti nimic (. . .). Nu-l puteai cunoaşte fără să nu simţi afecţiune pentru el. O fiinţă atît de curajoasă, deliberat eroică, pătimaşă, aproape cu tot atîta imparţialitate de cît e în stare patima, putîndu-se înduioşa, serviabil, prieten cu cei în suferinţă, deşi nu foarte uman, cîteodată cu capul în nori, niciodată mediocru şi totuşi destul de capricios.[3] Niciodată nu m-a luat în serios, şi nu ştiu cum se face, dar asta m-a făcut să văd aspectul farsor al seriozităţii sale, aspectul superficial al cunoştinţelor sale, dar şi tot ceea ce era frumos şi vrednic de iubit în întreaga sa persoană. Un om mare dar fără nici un fel de afectare. »[4]

Om mare? Alţii mai văd în el un adolescent întîrziat, mai cu seamă dintre cei care vizitează apartamentul unde Clara şi el au emigrat, pe rue du Bac numărul 44, la doi paşi de *NRF*. Ea ocupase salonul, modest dealtfel. El îşi instalase biroul în veştibul, în lipsă de altceva. Se aşeza cu faţa spre uşă, ca şi cum s-ar fi temut să

---

[1] *Galerie privée.*
[2] *Douăzeci şi cinci de ani de libertate*, t.I, pp. 301—302.
[3] În original : *farfelu*. Aluzie la lucrarea de inspiraţie suprarealistă a lui Malraux : *Le Royaume farfelul* (N. tr.)
[4] *Le Sabbat*, pp. 420—421.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nu fie atacat, hăituit. Avea uneori, față de soția sa, atitudini timide, o comportare de tînăr căsătorit. Dar menajul se destrăma, — nașterea fiicei lor Florence, în 1933, n-avea să consolideze decît pentru un timp o înțelegere care fusese deplină, admirabilă uneori.

Malraux prezintă atunci o expoziție despre « Opere gotico-budiste din Pamir », lucrează la *Tabloul literaturii franceze* alături de Gide, scrie la *NRF* o prefață pentru niște texte grupate sub titlul « Tînăra Chină », un fel de plan de reforme, și, între o vizită și alta, reuniuni și mese festive, scrie romanul de dimensiuni metafizice pe care-l poartă în el de cinci ani »[1]

La 23 martie 1934, *Le Journal* publica următoarea știre: « Aviatorul Corniglion-Molinier, mecanicul său, Maillard, și *un pasager* au aterizat la ora 11,50 pe aeroportul Orly. . . Aviatorii se întorc dintr-o călătorie în Arabia. . . » Astfel era prezentată, de către unul din cele trei mari cotidiene din Paris, întreprinderea cea mai nociv publicitară a lui André Malraux, aflat atunci la zenitul celebrității, în timp ce *Journal des Débats* citîndu-i numele, spunea că e întovărășit de aviatorii «Corniglion și Molinier », iar *L'Intransigent* adăuga că André Gide luase și el parte la călătorie. . . Cît despre domnul Thierry Maulnier, inserase o notă personală, asigurînd că « îndrăzneții aviatori reușiseră să zboare peste un deșert străbătut de populații sîngeroase și unde nici o expediție n-a putut vreodată să pătrundă. . . » Lăudabil zel. « Pămînturile acestea legendare îi cheamă pe oamenii deosebiți. » Scrie Malraux în *Antimemorii*[2], ținînd astfel să-și situeze zborul peste înșelătoarele ruine ale capitalei reginei din Saba în climatul pe care-l evocă la el cuvîntul acesta obsesional — alcătuit din inconștiență nocturnă și din fatalitate vaporoasă, dintr-un impalpabil nor de păianjeni și de fluturi: destinul, anti-voința.

A primit de curînd premiul Goncourt[3]. E așadar aproape bogat și înconjurat de o glorie vorace. În clipa cînd ar fi putut ceda unor tentații asemănătoare, Rimbaud s-a îndreptat către Abisinia, T. E. Lawrence (la care se gîndește mult în vremea aceea) a rupt în chip brutal cu literatura, ca să se cufunde în anonimatul militar. Ar fi să-i cerem prea mult lui André Malraux, dacă l-am pretinde să se facă zuav la Oran sau săpător la Châteauroux. Și de ce să nu punem sub semnul întrebării, dînd cu banul, notorietatea aceasta zăngănitoare — pe chiar terenul în care acționează eroul din *Sept piliers* și pe urmele poetului *Iluminărilor ?*

Și-apoi, există demonul acțiunii, atmosfera lîncedă a Parisului în care se scaldă de cînd a primit premiul, pericolele cresc — nazismul e la putere de un an, amenințarea diverselor grupări, în Franța. Acum, cînd « vremurile tulburi » se apropie și vor impune o îndelungată mobilizare, o luptă căreia Malraux i se va sustrage mai puțin decît oricare altul, de ce să nu-și acorde un ultim divertisment, « încă o clipă de fericire » — ca pentru a-i răspunde lui Montherlant, foarte la locul lui în toate astea? Apoi mai e și ceea ce Malraux îi mărturisea prietenului său Nino Frank, care-l întreba despre motivele aventurii lui, la puțină vreme după ce aceasta avusese loc: « Cînd mă întorc dintr-o escapadă cît de cît periculoasă, mă simt bărbat cu adevărat ». Dar o spusese, precizează Frank, « cu alte cuvinte, mai brutale »[4].

Tocmai a fost primit de Charcot la Societatea de geografie; acesta i-a vorbit despre amintirile unui personaj ciudat, pe nume Arnaud, explorator în Yemen în veacul trecut, care ar fi descoperit în 1843 capitala reginei Balkis, regina din

[1] *Condiția umană.* (N. tr.)
[2] p. 88.
[3] Pentru *Condiția umană* (1933). (N.tr.)
[4] *Mémoire brisée*, p. 291.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Saba, cea iubită de Solomon. Aşa cum, cu zece ani înainte, despuiase buletinele Şcolii franceze din Extremul Orient şi studiile de arheologie khmeră, la fel procedează acum cu publicaţiile Societăţii de geografie. Descoperă în paginile lor un personaj minunat, pe Joseph Arnaud, farmacist provensal, cunoscător întrucîtva al arabei, care, înzestrat cu cîteva torţe şi cu un catîr, străbătuse deşertul arabic în sud, apucase să vadă Marebul înainte de-a orbi şi-i desenase planul pe nisipul unei plaje, pentru consulul Fresnel, apoi se sfîrşise în sărăcie în Algeria. Acestea sînt urmele pe care trebuie mers, hotărăşte Malraux.

Alături de fantoma lui Arnaud, a catîrului lui, a legiunilor romane ale lui Aetius, mai sînt şi fantomele lui Gobineau, Rimbaud şi T. E. Lawrence, precum şi ecourile unui text care l-a obsedat în tinereţe: *Ispitirea Sfîntului Anton*. Pe vremea şcolii din Bondy, l-a iubit pătimaş pe Flaubert, înlănţuirea somptuoasă a cuvintelor ca nişte pietre, proza aceea plină de constelaţii, îndemnurile la « frumoasa sihăstrie ». Faţă de regina Balkis (sau Makeda) se simte cu atît mai atras cu cît povestirile unui anume recitator, într-o piaţă din Ispahan, l-au îmbătat, ca şi spusele unui bizar călător german întîlnit pe la Bushire.

Într-acolo trebuie, aşadar, să se îndrepte. Dar cum? Urmărit de amintirea lui Arnaud şi-a catîrului său, se gîndeşte dintru început să facă drumul pe jos, simţindu-se tare cu cele cîteva cuvinte persane pe care le îngînă, în urma unor cursuri de « Limbi O » la care a asistat şi a celor trei şederi la Ispahan. Numai că muntenii din Yemen nu înţeleg persana — şi mai cu seamă nu persana unui laureat al premiului Goncourt.

Îi destăinuieşte proiectul unei cunoştinţe, Edouard Corniglion-Molinier care, aviator cum e, îi sugerează, fireşte, să încerce o explorare aeriană, sfătuindu-l să apeleze, pentru această întreprindere riscantă, la unul dintre piloţii faimoşi pe atunci, Mermoz sau Saint-Exupéry. Patronii lor însă refuză să angajeze aceste preţioase personaje într-o aventură, după toate aparenţele, absurdă. Atunci Corniglion se oferă singur. Are relaţii, e un om stăpîn pe meserie, descoperirea îl amuză, gloria îl atrage. Fie şi Corniglion, pilot bun şi chefliu simpatic.

Mai trebuie un aparat. Şi aviatorul şi scriitorul îl cunosc pe Paul-Louis Weiller; acesta, director la Gnome-et-Rhône, dispune de un bun aparat de observaţie, un Farman 190, pe care-l pune cu generozitate la dispoziţia celor doi prieteni. Cît despre finanţarea călătoriei, André Malraux obţine să fie în mare parte suportată de *L'Intransigeant*, unde are prieteni. Pe deasupra, un reportaj al unui « Goncourt » despre o misterioasă capitală din nisipuri (« adjective, dragul meu, adjective ! »), iată ceva ce un mare cotidian de informaţie nu poate refuza. Cu puţin înainte de plecare, aşa cum se cuvine, Malraux primeşte pe reporterii de la *L'Intransigeant*, cărora le spune, aruncîndu-şi nepăsător şuviţa spre spate: « Există cel puţin cincizeci la sută şanse să ne lăsăm pielea în aventura asta » [1].

Au plecat în seara zilei de 22 februarie, cu un mecanic numit Maillard, care neîndoielnic că desfăşurase mult mai mult talent şi zel în pregătirea tehnică a zborului decît se îngrijise Malraux de itinerar şi de contacte: au trebuit să aştepte escala de la Cairo ca să-şi procure o primă hartă în engleză, a zonei Yemen-Hadramaout, apoi escala de la Djibouti, unde au băgat de seamă că harta lor nu corespunde deloc cu cea folosită de aviatorii de la baza franceză.

Scurta şedere la Cairo a fost interesantă. Malraux a vizitat între altele muzeul Mariette, care l-a uluit, apoi a primit, o seară întreagă, vizita unui grup de tineri intelectuali egipteni, fascinaţi. Unul dintre ei, Georges Henein, suprarealist pe atunci, a păstrat o amintire foarte vie a întîlnirii: « Cum citisem cu toţii de curînd

[1] *L'Intransigeant*, 10 martie 1934.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Condiția umană, ne așteptam la aluzii foarte actuale. . . » Înainte de a-l părăsi, l-au întrebat ce trebuie să citească: « *Istoria revoluției ruse* și *Le Canard enchaîné*. . . » Astfel a trecut pe acolo, a vorbit și-a triumfat, cel care se îndrepta, cu mare emoție, către întîlnirea cu regina nisipurilor.

Și-au luat zborul toți trei la 7 martie 1934 de la Djibouti, pentru că nu s-a putut de la Aden, mai apropiat de obiectivul lor, dar unde englezii i-au întîmpinat cu atît mai prost cu cît trebuiau să survoleze o regiune considerată de către R.A.F. drept rebelă și ca atare păzită. Dispuneau de o autonomie de zbor de 11—12 ore și le-au trebuit cam 4—5 ore ca să ajungă în zona Marebului, pe paralela Adenului și aproximativ pe meridianul de la Hodeidah și Sannaa. La drept vorbind, obiectivul era prost precizat. Era vorba, la urma urmei, de o « descoperire ». Dar date fiind raza de acțiune normală a avionului și rezerva de carburant transportabil, nu-și puteau îngădui luxul să bîjbîie mult.

Corniglion pilotează, Malraux și Maillard stau în spate. Poartă salopete de zbor, dar și-au luat și costume așa-zis « arabe », pentru cazul în care o aterizare forțată i-ar sili să aibă soarta lui Lawrence în inima triburilor disidente. *Royaume farfelu*. . . Iată-i zburînd — cu vîntul din față — de aproape 5 ore. Au trecut peste Moka, iar de cîtăva vreme au lăsat la stînga lor un oraș foarte frumos, străjuit de un fort, care nu poate fi decît Sannaa. Se apropie clipa cînd vor trebui să renunțe sau să-și ia riscul abuziv al neîntoarcerii. Pilotul, încurcat de contradicțiile celor două hărți, îi întinde lui Malraux carnețelul unde a mîzgălit: « Cred că ne-am rătăcit. . . »[1] Și cei doi se pornesc să rumege o frază din povestirea lui Arnaud: « Ieșind din Mareb, am vizitat atunci ruinele străvechei Saba, unde altminteri nu se pot vedea decît două mormane de pămînt. . .[2]

Corniglion se apropie de sol. Și atunci are loc ceea ce amîndoi au numit « descoperirea », iar Malraux avea să scrie astfel în *L'Intransigeant* din 9 mai 1934:

> «. . . La dreapta, în fața noastră, începe să se facă distinctă o pată întinsă, aproape albă, o plajă cu prundiș gigantic, în mijlocul nisipului. Accident geologic?
>
> Greșeală? Ne spunem că trebuie să așteptăm, să ne apropiem; dar de pe acum, în adîncul ființei noastre, am recunoscut turnurile, știm că acesta e orașul.
>
> Ajungem deasupra, îl privim cum crește ca foamea unui om flămînd. Spiritul zguduit trebuie să aleagă între o învălmășeală de vise. Și urmărim în același timp Biblia și legenda: dacă acesta e orașul reginei, înseamnă că-l de pe timpul lui Solomon: monumentul acesta uriaș, ca un soi de turn de la Notre-Dame, sub care scoboară, pînă la un soi de schelet pietrificat al unui fluviu, o întreagă perspectivă de terase, să fi fost palatul despre care trimisul spune în Coran: « Văzut-am acolo o femeie cîrmuind bărbații pe un tron minunat; ea și poporul ei se-nchină soarelui »?
>
> . . .În alt masiv de piatră, un templu cu aspect aproape egiptean: turnuri trapezoidale, vastă terasă oblică, propilee. Alături, o bucată de zid de patruzeci de metri înălțime. Ce-a fost zidul acesta?. . . Dincolo de ruine, se află numeroase corturi nomade. Pe petele acestea întunecate se ivesc mici flăcări: se trage asupra noastră.

---

[1] *Le Crapouillot*, iunie-iulie 1971.
[2] *Antimémoires*, p. 90.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Între bucăţile de zid părăsite s-a concentrat vreme de secole sanctuarul tuturor credinţelor lumii antice. În aceste spărturi şi ruine s-a adunat veneraţia. . . Cetate a reginelor vrăjitoare şi a astrologilor, cît e de bine să vezi cum soarta ta a depins de voinţa zeilor, şi să-ţi închipui încă, adulmecînd mirosul nisipului, ceva din parfumul miresmelor sfinte. . . »

Şi surprinzătorul reporter aluneca dintr-o dată pe un plan familiar, trăgînd concluzia:

« Păcat că e cu neputinţă de aterizat; un întreg popor de şopîrle albastre şi verzi isprăvesc fără-ndoială, aici, aşa cum se cuvine, una din cele mai frumoase legende ale lumii. »

Cînd ziaristul se transformă, treizeci şi trei de ani mai tîrziu, în memorialist, tonul se îmblînzeşte, perioadele se restrîng, şi ceva aducînd a modestie retrospectivă atenuează evocarea miracolului:

« Distingeam din ce în ce mai bine solul pe măsură ce coboram şi, în avionul strîmb, ne izbeam cu aparatul de luat vederi, aşa cum nişte băieţi de cafenea, înnebuniţi, se bat cu platourile. Nu mai era deşertul, ci o oază părăsită, cu urme ale culturilor de-odinioară, ruinele nu se confundau cu deşertul decît la dreapta. Incintele acelea ovale, masive, cu masa lor în ruine de culoare deschisă deasupra solului, să fi fost templele? Cum să aterizezi? De-o parte, dune, în care avionul s-ar fi împotmolit; de cealaltă, un zbor accidentat, şi unde stînci se iveau din nisip. În apropierea ruinelor, surpături peste tot. Coboram mereu, continuînd să fotografiem. Peretele în formă de potcoavă nu se deschidea decît spre gol: fără îndoială că oraşul, construit din cărămizi nearse, ca şi Ninive, se întorsese, ca şi aceasta, la sînul deşertului.

Ne-am îndreptat către masivul principal: turn oval, din nou ziduri împrejmuitoare, construcţii în formă cubică. Deasupra pînzelor întunecate a corturilor nomade, răzleţite în afara ruinelor, scăpărară mici flăcări. Se trăgea, desigur, asupra noastră. Dincolo de ziduri se precizau vestigii pline de mister ale unor lucruri a căror destinaţie o ignoram: H-ul acela de pe turnul care domina ruinele, ce putea să însemne? Element dintr-un observator? Terasă a unei grădini suspendate? Şi acum pe înălţimile Yemenului se mai găseau multe asemenea grădini ale Semiramidei, devenite cu umilinţă grădini de zarzavat, dar năpădite de buruieni şi ierburi sălbatice. . . Păcat că nu era cu putinţă să aterizăm. » [1]

Şi trei pagini mai departe, adăugînd o anume înţelepciune bonomiei regăsite, strecoară, fără a băga parcă de seamă, că « din Saba » nu mai rămînea « aproape nimic ». Cît de bun e, uneori, adevărul. . .

Între acel 8 martie 1934, la Djibouti, unde după o aterizare aventuroasă, seara din ajun, la Obock, trimisese pentru *L'Intransigeant* o telegramă astfel redactată: « Descoperit capitala legendară regina din Saba stop douăzeci de turnuri sau temple

---

[1] *Antimémoires*, p. 93.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

se mai țin încă în picioare stop la limita nordică dinspre Rub El Khali stop luat fotografii pentru Intransigeant stop salutări Corniglion-Malraux » ; între aceste ore de febră autosugestivă și timpul cînd scrie autorul *Antimemoriilor*, întîmplarea a fost adusă la proporții mai rezonabile.

Cele șapte articole publicate de editorialul parizian începînd din 3 mai 1934, pe prima pagină, sus, sub titluri ostentativ bătătoare la ochi și însoțite de fotomontaje ce dau impresia unor trucaje naive dar care atunci au făcut impresie puternică, par astăzi de-a dreptul niște farse. Ai spune că prietenul lui Pascal Pia, autorul unor agreabile pastișe baudelairiene și al unor minunate pastișe după Rimbaud e cel care azvîrle publicului fragmente dintr-o *Legendă a secolelor* motorizată.

Totul se odihnea în Ur și în Jerimadet. . .

Foarte repede, dealtfel, seriozitatea « descoperirii » a fost pusă sub semnul întrebării și încă în felul cel mai iritant pentru André Malraux. La 6 aprilie apărea în *Le Temps* o scrisoare a unui explorator numit Beneyton care punea brutal sub semnul îndoielii nu numai identitatea dintre « ruinele survolate de domnul Malraux » și « legendara Mareb, descoperită în 1870 de Halévy », dar sugera că arheologii zburători o confundaseră probabil fie cu Tehanna (din apropierea coastei), fie cu Temma (« descoperită de mine însumi în 1911 »), fie cu însăși Moka. . . Ceea ce înseamnă că-i consideră pe Malraux și pe tovarășul său drept ignoranți, naivi, sau mincinoși.

Autorul *Cuceritorilor* reacționează dur în formă, prudent în conținut. Patru zile mai tîrziu, la 10 aprilie, directorul de la *Le Temps* publică un răspuns în care Malraux admitea că « orașul survolat de noi nu e Mareb, descoperit încă din 1834 » și adăuga : « dacă, așa cum oricui i se poate întîmpla, noi riscăm să ne înșelăm, identificînd un oraș pe care l-am văzut, cei ce ne contrazic riscă să se înșele și mai mult identificînd un oraș pe care nu l-au văzut deloc. . . Știm cît de incertă e orice identificare ce nu se bazează pe epigrafie. Numai că e vorba de niște ruine de cinci ori mai întinse decît toate ruinele cunoscute din Arabia meridională, iar dintre ele, singurele ce-au rămas în picioare. . . »

André Malraux trăgea concluzia : « Am survolat de două ori Moka, aflată la 500 km de orașul despre care e vorba. N-am vorbit niciodată de Tehanna, adică de coastă, ci de Roubat-el-Khali, adică de un punct situat mult în interior. . . Nu confundăm cîtuși de puțin, cum preopinentul nostru presupune, un oraș ținînd de confederația Sabei, cu Moka, așa cum nu confundăm Acropola cu Champs Elysées. »

Treizeci și trei de ani mai tîrziu, nici cuvîntul, nici ideea de « descoperire » nu rezistă la o cercetare atentă. Nici un specialist din lumea Arabiei de sud nu mai ia în considerație cele cîteva clișee retușate, nici reportajul acela fantastic. La urma urmei, pietrele de la Banteai-Srey [1] erau mai reale — chiar dacă expediția din înaltul cerului de la Hadramaout a presupus riscuri enorme, altele decît străbaterea pădurii khmere în 1923.

Într-o carte intitulată *Misiuni cu totul speciale*, Edmond Petit, el însuși aviator, a încercat să facă bilanțul expediției din 7 martie 1934. Citează pe mai mulți specialiști în civilizația yemenită, mai cu seamă pe Jacqueline Pirenne, excelentă orientalistă, care consideră că ceea ce Malraux a vrut să ia și a descris drept Mareb, capitala presupusei regine din Saba, este probabil o oază alcătuită din diverse așezări, unele locuite, altele în ruine : Duraib Kharib, Ashil-Rumm [2].

---

[1] Aluzie la acțiunea lui Malraux din Indochina *(La Voie Royale)*. (N.tr.)
[2] Domnișoara Pirenne este astăzi cu mult mai nesigură asupra celor văzute de Malraux.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În orice caz, din acel moment Malraux a intrat în legenda secolelor. Şi-a riscat viaţa pentru o regină biblică — iar descendentul acesteia, moştenitor al Menelik-ului şi împărat al Etiopiei, îi transmite că ar fi bucuros să-l vadă. Aşadar direcţia Addis-Abbeba, unde Negusul e în aşteptarea centurionilor lui Mussolini. Pentru André Malraux, aflat pînă atunci în relaţii proaste cu autorităţile oficiale, asta însemnă începutul unui îndelung dialog cu şefii de imperiu. Evocă întîlnirea despre care e vorba cu o primenitoare simplitate:

> «Iată Negusul în ghebi-ul regesc. E aşezat pe o canapea de la Galeriile Lafayette, dinaintea demnitarilor în togă. În timp ce interpretul i se adresează lui Corniglion-Molinier numindu-l « Domnul de la Molinière », pentru că Negusul cu zîmbet trist primise în ajun vizita cîtorva iunkere, pătrunde pe fereastră răgetul leilor. Cuştile lor străjuiesc de veacuri marea alee a palatului Negusului, revendicînd pe reginele din Saba drept străbunele sale legendare. . . »[1]

Mai vorbăreţ, Corniglion relatează în carnetele[2] lui că suveranul « N-a fost cîtuşi de puţin mirat de descoperirea noastră, deoarece era sigur de existenţa oraşului unde ilustra lui străbună odihneşte ». Lăudabilă certitudine. . . Dar dacă pilotul, vorbind despre Negus, e mai îndrăzneţ decît scriitorul, Malraux se revanşează în relatarea înapoierii. De la Corniglion avem notarea aceasta foarte simplă, pe un ton cît se poate de clasic, în genul lui de Gaulle: « Avurăm, prin Masaouah şi Port-Soudan, Tripoli, Tunis, Bône, Alger, Fez, Bercelona şi Lyon o întoarcere dificilă, în care vîntul, grindina, zăpada, ceaţa şi ploaia şi-au disputat cinstea de-a ne escorta. . . »

Sub pana lui Malraux, e celebra relatare a ciclonului, urmată de întoarcerea la viaţă, inserată în romanul pe care-l va publica în anul următor, *Le temps du Mépris*, ca pentru a dărui puţină căldură povestirii aceleia cam simple şi pe care a reluat-o, fără prea multe retuşuri, în *Antimemorii*[3].

Nu ne putem abţine să nu cităm cîteva fraze. Mai întîi, fiindcă e vorba de un text foarte frumos, în care Malraux, cel din *L'Espoir*, musculos şi real, se substituie în chip cinstit imitatorului lui Flaubert, apoi, pentru că momentele acelea — ale « întîlnirii cu cosmosul » şi ale « întoarcerii la viaţă » — sînt dintre cele care au marcat existenţa lui André Malraux şi care pot fi situate în pragul celei de-a doua vieţi a sa, cînd, folosind chiar termeni din textul său cheie, publicat cîteva luni mai tîrziu, « fraternitatea » o ia înaintea « diferenţierii ».

> « Am pornit din Tripolitania spre Alger, deşi pronosticul meteorologic era destul de prost. . . (Tonul *Eneidei*, revizuit de Saint-Exupéry).
>
> Se iviră creste verticale acoperite încă de zăpadă pe un cer din ce în ce mai întunecat. Era Aurès. Avionul deviase cu cel puţin o sută de kilometri. Ne năpusteam asupra unui imens nor negru staţionar, tot atît de calm şi nemişcat şi-n înălţimi, dar adunat laolaltă, viu, ucigaş. Marginile lui înaintau spre aparat ca şi cum puţin cîte puţin s-ar fi scobit în mijloc, iar imensitatea, încetineala acestei mişcări nu dădea celor ce se pregăteau aspectul unei lupte cu o fiară, ci pe acela al unei fatalităţi. Perspectiva gălbuie şi negricioasă a marginilor sale destrămate, ca perspectiva unor limbi de uscat înaintînd în marea ceţoasă, se pierdea într-o nesfîrşită întindere cenuşie necuprinsă,

---
[1] *Antimemorii*, p. 105.
[2] Citat de Pierre Galante, *Malraux*.
[3] pp. 95—101.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

desprinsă cum era de pămînt. Cîlţii întunecaţi ai norului se strecurau sub avion şi mă aruncau în stăpînirea cerului opac, zăgăzuit la rîndu-i de aceeaşi masă de plumb. Mi se părea că am scăpat de sub puterea gravitaţiei, că mă aflu suspendat undeva deasupra lumilor, agăţat de nor într-o bătălie primitivă, în timp ce pămîntul îşi urmează sub mine goana, cu care nu aveam să mă mai întîlnesc vreodată. . .

În centrul ciclonului, avionul se dădea peste cap, se răsucea pe-o parte şi pe alta. . . Corniglion ţinea mîinile crispate pe manşă, concentrat la maximum. Dar faţa lui era o faţă nouă. . . aceea a copilăriei. . . Mi-am dat seama că tremuram, nu mîinile (continuam să mă ţin de fereastră) ci umărul stîng mi se zbătea. Abia am avut timpul să mă întreb dacă avionul era din nou orizontal, cînd Corniglion a împins cu putere manşa înainte şi a întrerupt alimentaţia. Cunoşteam manevra : să cazi, să profiţi de greutatea căderii ca să străpungi furtuna şi să încerci să-ţi redresezi poziţia în apropiere de sol. . .

1000

900

850, simţeam cum îmi ies ochii din cap, ochii care, frenetic, se temeau de ciocnirea cu muntele. . .

600

500

4. . . Nu orizontală, ci, dinainte-mi, aşa cum mă aşteptam, dar în depărtare şi oblică, cîmpia ! Ezităm în faţa imobilităţii acestui orizont la 45 de grade (din cauza aparatului în cădere şi înclinat), dar numaidecît totul în mine l-a recunoscut, pe cînd Corniglion încerca să restabilească poziţia. Pămîntul era foarte departe, dincolo de marea aceea de nori îngrozitori, cu smocurile ei de pulbere şi de scame ce ne înghiţise apoi ne eliberase ; la 100 de metri de la pămînt, a ţîşnit dintre ultimele-i resturi zdrenţuite un peisaj plumburiu, colţii negri ai unor înălţimi dure în jurul unui lac alburiu, ramificîndu-se în tentacule către vale, şi care răsfrîngea cu un calm geologic cerul jos şi livid.

Pe jumătate ucis, aparatul se tîra sub furtună, la 50 de metri de creste. . . Mi-am desprins o mînă de pe fereastră şi mi-am amintit că aveam linia vieţii lungă. . .

O nesfîrşită tihnă părea să scalde pămîntul regăsit, ogoarele şi viile, casele, arborii şi păsările adormite. »

Această « reîntoarcere la viaţă » pe aeroportul din Bône (unde, ca într-un film de Charlot, sînt aclamaţi pentru o « performanţă » sportivă, fiind luaţi drept alţii) e chiar propria lor întoarcere. . . Pentru André Malraux, pe străzile oraşului, ceea ce-i izbeşte mai întîi e :

« . . .enorma mînă roşie, pe-atunci firma mănuşarilor. Pămîntul era populat de mîini, şi poate c-ar fi putut trăi singure, acţiona singure, fără oameni. Nu izbuteam să recunosc dughenile acelea, vitrina unui blănar, un căţel alb care se mişca printre pieile moarte, se aşeza, se ridica. O făptură vie, cu părul lung şi cu mişcări stîngace, şi care nu era un om. Un animal ? Uitasem de animale. Cîinele acela se plimba liniştit dedesubtul morţii ale cărei bubuituri în cădere le mai simţeam încă : mi-era greu să-mi revin din beţia neantului. »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Despre zborul acesta, care pe bună dreptate l-a obsedat, Malraux a vorbit pe un alt ton într-un articol din *Gnome-et-Rhône-Journal* [1], intitulat « Omul şi motorul » şi care, apărut înaintea seriei de reportaje din *L'Intransigeant*, contrastează prin sobrietate cu celelalte texte inspirate de această aventură. După un omagiu adus avionului ca instrument de descoperiri arheologice, deoarece, ne asigură autorul, « îngăduie descoperirea aproape imediată a locului căutat » — ceea ce însemna să dea o apreciere optimistă propriei sale experienţe, Malraux vorbeşte despre « raportul aproape sexual existent între pilot şi motor », apoi spune încă şi mai plăcut că « un pilot e un cardiac lucid care ascultă fără încetare cum bate inima », iar « maşina nu e pentru om un mijloc de multiplicare a energiei, ci de reducere cu mult a hazardului ».

> « Avionul. . . neîndoielnic aparatul prin care curajul poate fi analizat în modul cel mai lucid. Prea ne-am obişnuit să considerăm curajul drept un instinct ; încît aproape nu mai rămîne loc pentru analiza iubirii, alt instinct. . . Curajul cred că înseamnă zdruncinarea unor idei. . . cînd furtuna sileşte avionul să-şi dea drumul în picaj şi cînd vedem dintr-o dată pămîntul vertical, ceva în noi ne spune că nu avionul s-a răsucit, ci că pămîntul şi-a ieşit din minţi. »

Hotărît lucru, maşina te inspiră mai bine decît pietrele. Iată-l pregătit pentru drumul pe care-l va face alături de comunişti, cetăţeni şi oameni devotaţi ai vîrstei tehnice, aceea în care, cum spune un personaj din *Condiţia umană*, Pei : « uzina. . . biserica catacombelor (va deveni) catedrala (unde oamenii vor vedea) în loc de de zei, forţa umană în luptă cu pămîntul ».

Cît despre cei care vor să viseze la Saba, la regina Balkis şi la deznădejdea lui Solomon, pot în continuare să apeleze la istorisirile lui Joseph Arnaud, catîrgiu, spiţer, recitator cu ochii arşi de ceea ce văzuse.

Colonelul Berger

La 21 martie 1944, la Brive, un detaşament al Gestapo-ului condus de un agent al Miliţiei locale pătrunde în casa lui Armand Lamory, funcţionar al lui Maurice Arnouil, unul din conducătorii rezistenţei din Corrèze, proprietar al firmei *Bloc-Gazo*, ce masca numeroase operaţii clandestine. Poliţiştii germani dădură acolo peste patru oameni: maiorul britanic Harry Peuleuvé, adjunctul său Roland Malraux, Charles Delsanti, fost comisar de poliţie la Ussel, şi transmisionistul Louis Bertheau. [2]

Şefii SOE [3], preveniţi de capturarea agenţilor reţelei *Nestor* de către unul din adjuncţii lui Arnouil — care, nefiind vizat direct de cursa ce le fusese întinsă, reuşise să fugă — desemnară, pentru a-l înlocui pe Harry Peuleuvé, pe un anume Jacques-Auguste Poirier, care-şi spunea « căpitanul Jack »: acesta devine în zona Périgord-Corrèze reprezentantul uneia din reţelele subordonate maiorului Buckmaster.

---

[1] Publicat de W. Langlois în *Mélanges Malraux Miscellany*.
[2] Georges Beau şi Léopold Gaubusseau, «R5 » *(SS-iştii în Limousin, Périgord şi Quercy)*, p. 204.
[3] *Special Operations Executive*.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

E momentul în care André Malraux intră în luptă. Cînd pe tinerii pe care-i primea la Saint-Chamant, între care se afla şi fratele său mai mic, îi încurajase trimiţîndu-i la moarte —, expunîndu-se pericolului, desigur, dar fără a acţiona direct el însuşi — cum ar fi putut acum să nu rişte totul? « Cînd ai scris ce am scris eu, spunea el cîteva luni mai tîrziu, te şi baţi ». Ceea ce a şi făcut şi avea să mai facă încă.

În ultimele zile din martie 1944, părăseşte discret Saint-Chamant (Gaëtan Picon primeşte puţin după aceea o scrisoare în care se specifică doar: « nu mai am adresă »...) şi ajunge în Valea Dordonei, unde ştie că se află cîteva locuri propice acţiunii clandestine. Şi-a fixat, dintru început, alegerea asupra castelului Castelnaud, dominînd una din curbele Dordonei, în apropierea încă şi mai frumoaselor castele Beynac şi Roche-Gageac. Aici vine şi Josette, împreună cu cei doi fii ai săi, plecaţi două zile după el de la Saint-Chamant. Prietenilor ei Delclaux, care-o întreabă unde se duce, le răspunde numai atît: « Cu cît veţi şti mai puţin, cu atît mai bine: dacă poliţia vă întreabă... »

Familia Malraux trece prin Domme, minunatul sat ce domină valea, la sud de Sarlat, ia legătura cu Madeleine, devenită de un an de zile soţia lui Roland şi pe care arestarea soţului a aruncat-o în cea mai mare descumpănire. Aşteaptă pe curînd naşterea fiului ei Alain. Vor rămîne în legătură cu ea pînă la prinderea lui André.

Castelnaud nu-i decît primul loc de popas al lui André Malraux în Périgord, care hotărăşte ca, din acel moment să i se spună « colonelul Berger » — după numele eroului său din *Nucii din Altenburg* (într-atît prezenţa omului de litere e puternică, pînă şi-n toiul primejdiei). Va trece, în aceste prime patru luni de rezistenţă « de la un castel la altul », de la Castelnaud la Urval mai cu seamă: în Dordona se găsesc peste o mie de castele. Regiunea aceasta se numeşte Périgord-ul negru; e un poligon alcătuit din văile Dordonei şi-ale Vézère-ei — al cărei confluent o întîlneşte la Limeuil, alt punct de legătură al « colonelului Berger » — şi localităţile Eyzies, Lascaux şi Souillac. Se află aici sate care se cheamă Rastignac şi Salignac (locul de obîrşie al familiei Fénelon). Amintiri literare şi aşezări preistorice alcătuiesc un teatru pe gustul autorului *Luptei cu îngerul*.

...Către 15 aprilie, Diener, care şi-a luat drept nume de război Ancel, aude vorbindu-se de « un ofiţer interaliat » care, dat fiind legăturile sale cu Londra, ar putea să-i ajute să-şi procure arme. Se duce la castelul Urval, unde e primit de un bărbat înalt şi distant, în uniformă de colonel, care-l impresionează adînc, şi care, nevorbind despre nimic altceva decît de tehnică, cifre, mijloace de comunicaţie şi de transport, se prezintă drept « colonelul Berger ». Vizitatorul primeşte asigurarea că unitatea sa va beneficia de « apropiatele » livrări de arme.

O lună mai tîrziu, pe la 20 mai 1944, Diener-Ancel îl vede sosind pe colonelul înalt, în uniformă, numit « Berger ». Vizitatorul vrea să se informeze asupra mijloacelor de care Diener dispunea pentru a asigura eventual protecţia unui paraşutaj de arme în regiunea Domme, apoi cere să-i inspecteze trupa. Oamenii sînt aliniaţi, se înalţă drapelul tricolor, de bine de rău intonează *Marsilieza*: şi iată-l pe « Berger » salutînd drapelul cu pumnul ridicat.

Diener-Ancel, cînd povesteşte azi întîmplarea, spune cît de surprins a fost. Nu că ar fi încercat vreun sentiment de stinghereală: dar nu se aflau în zonă FTP unde asemenea gesturi se obişnuiau. Şi oameni ca Rivier, dar mai cu seamă ca Vaujour, şefi regionali ai AS, ar fi tolerat foarte greu asemenea manifestări. Cu pumnul ridicat sau nu, « Berger » şi-a impus puterea magnetizatoare. Şi cînd îl convoacă pe Diener-Ancel la Urval, zece zile mai tîrziu, şeful *maquis*-ului găseşte

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

foarte firesc acest gest impunător şi răspunde fără să şovăie la apelul celui pe care-l consideră, de-acum înainte, fără să ştie prea bine de ce, şeful lui. [1]

...Unul dintre atuu-rile lui Malraux în această perioadă dificilă din iulie 1944, cînd încearcă nu numai să acţioneze — e un fapt dovedit — dar, de asemenea, să-şi facă recunoscută acţiunea unificatoare şi calitatea de intermediar pe lîngă Londra, de reprezentant al unei zecimi aproape a rezistenţei rurale franceze, va fi prezenţa alături de el, începînd din 9 iulie, a unui profesionist net superior rivalilor săi: maiorul Jacquot, care făcuse parte din cabinetul ministrului Apărării naţionale — pe atunci Daladier — şi care cunoaşte ca nimeni altul corpul ofiţeresc, al celor din rezistenţă dar şi al celorlalţi. Om inteligent pe deasupra şi, în plus, bun tactician.

Autoritatea lui Berger — care în aceste scurte săptămîni dinainte de-a fi prins îşi afirmă prezenţa — se bazează pe o iniţiativă proprie, aceea a « comandamentului interaliat », ieşit gata înarmat din creierul său fertil. Nici de Gaulle, nici englezii, nici americanii, nici comuniştii, desigur, nu sînt la curent cu existenţa unui asemenea comandament « interaliat ». Dar prezenţa unor ofiţeri englezi ca George Hiller, Cyril Watney (Michel) sau Jacques Poirier (Jack) şi puţin mai tîrziu americani precum locotenenţii Atkinson şi « Guy », îl determină pe Malraux să dea comandamentului său de la Urval apoi de la Carennac titlul acesta răsunător, repede acceptat de către curentele rezistenţei.

...Invenţiile acestea, demne în totul de romancierul care este Malraux, n-ar fi fost decît nişte poveşti dacă debarcarea în Normandia şi înaintarea forţelor conduse de Patton, Montgomery apoi de Leclerc n-ar fi acordat credit ideii de stat major « interaliat » şi dacă reacţia inamicului, punînd în mişcare divizia *SS Das Reich* printre grupurile maquisarde din centru-vest *(R5)* nu i-ar fi făcut pe toţi să simtă nevoia unui sprijin dinafară, a unor provizii mai importante de arme şi a unei strategii coordonate. Nu pentru că toate acestea le-ar fi putut fi furnizate de către Malraux. Dar începînd cu finele lui iunie, el slujeşte drept placă turnantă, şi cei de care se ocupă se simt bine.

...Ceea ce e sigur, în schimb, e că prin intermediul tovarăşilor săi Cyril Watney, George Hiller, « Jack » şi Dick Atkinson, Malraux-Berger a contribuit la organizarea şi reuşita a ceea ce generalul Gubbins, şeful SOE, a calificat drept « cel mai important paraşutaj realizat între Norvegia şi Indochina în timpul războiului. [2] La 9 iulie, în cursul unei întruniri unde Malraux şi Jacquot şi-au unit forţele şi năzuinţele, la sediul comandamentului AS din Corrèze de Chenaillers-Muscheix, delegaţii SOE au fost convinşi şi au cerut la Londra declanşarea acestei operaţii care a transformat datele militare din regiune [3]. Să-i dăm din nou cuvîntul istoricului britanic Cookridge:

« La 14 iulie, ziua sărbătorii naţionale franceze, pe un soare strălucitor de vară, 200 de fortăreţe zburătoare şi « Liberators », escortate de 60 « Spitfires » s-au ivit pe cer deasupra platourilor din Causse de Loubressac. Vreme de şase ceasuri la rînd, aparatele au făcut cu schimbul, venind şi plecînd, lăsîndu-şi încărcătura paraşutată, atît de arzător aşteptată (...) Sfidînd intervenţia garnizoanelor şi a patrulelor germane din regiune, 1500 de combatanţi din rezistenţă, dirijaţi de maiorul Collignon, au înconjurat terenurile de paraşutaj ce-au cuprins o suprafaţă de aproape 20 km^2. Femeile au adus cearşafuri şi le-au întins pe iarbă ca să formeze Z-uri urlaşe ce indicau că într-adevăr era vorba de zona de paraşutaj convenită. Ţărani şi negustori

---

[1] Convorbirea lui Diener-Ancel cu autorul, la 21 noiembrie 1972.
[2] *La Marseillaise*, 23 aprilie 1947.
[3] Convorbirea lui René Jujie (Gao) cu autorul.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

au venit de prin sate şi ferme, conducînd vehicole de toate felurile ca să transporte armele. . . »

Trei zile mai tîrziu, în calitate de organizator al acestei « lovituri » fără precedent, Berger-Malraux strînge în jurul lui, la Urval, mai mulţi şefi din rezistenţă pentru care nu mai departe decît în ajun nu era decît un partener contestat şi cărora le apare acum, dacă nu ca un şef de reţea, cel puţin ca un ilustru reprezentant. El, care de patru ani îi întreba neobosit pe cei care încercau să-l antreneze în rezistenţă (d'Astier, Bourdet, Crémieux. . .) « Arme aveţi? » le oferea, în sfîrşit, şi încă în cantităţi uriaşe. Se ţinuse de cuvînt.

Adevăr, ficţiune, fapt trăit

« Ce cărţi merită a fi scrise, dacă nu memoriile? » spune Garine (în 1928). În februarie 1945, lui Roger Stéphane, care îl întreabă dacă ţine un jurnal, Malraux îi răspunde: « Asta e pe gustul celor cărora le place să-şi contemple trecutul ». [1] În iunie 1965, pentru « a-şi contempla trecutul », pentru a-l reînvia şi poate pentru « a-l pune la lucru », Malraux se îndreaptă spre Asia, la bordul vasului *Cambodge*, spre locul aventurilor sale din tinereţe, cu un caiet de şcolar sub braţ.

Avea să-i mărturisească, trei ani mai tîrziu, lui Henry Tanner că « nu ştia » la plecare dacă va scrie cartea « asta » (se referă la *Antimemorii)* şi mai cu seamă nu ştia că « va fi în stare » s-o scrie. A început-o la bordul vasului *Cambodge* — prima pagină poartă însemnarea: « În largul Cretei ». Îi place să scrie pe mare. Are două săptămîni înaintea lui. Cînd soseşte la Singapore, caietul e înnegrit. Îi vor mai trebui încă doi ani, încheiaţi, pentru a definitiva această evocare a trecutului (dar, cum îi spune atunci lui Emmanuel d'Astier: « Dacă socotesc muştele şi ţînţarii care se roteau împrejurul lămpii, face mult mai mult. . . »). A izbutit să scrie din nou, el, care de mai bine de şapte ani nu mai scria decît discursuri. E o victorie. S-a crezut atins de impotenţa literară. A biruit-o.

Dacă şi-a intitulat cartea *Antimemorii*, e pentru a sublinia îndeajuns că nu e vorba de povestea vieţii lui — nici Chateaubriand, nici Rousseau, nici *Si le grain ne meurt*, nici *Cuvintele*. Se explică pe larg lui Emmanuel d'Astier în clipa apariţiei cărţii:

« Omul nu se alcătuieşte cronologic: momentele vieţii nu se adună unele cu altele într-o acumulare ordonată. Biografiile care pornesc de la cinci ani şi ajung la cincizeci sînt nişte false confesiuni. Experienţele sînt cele ce clădesc omul. Cred că poţi regăsi o viaţă prin mijlocirea experienţelor trăite, iar nu enunţînd experienţa ca o încoronare a povestirii. . .

Antimemoriile refuză biografia cu premeditare. Nu se bazează nici pe un jurnal, nici pe note. Şi pornind de la elemente hotărîtoare ale experienţei mele, dau peste un personaj şi peste crîmpeie de povestire. Povestesc faptele şi descriu personajul ca şi cum n-ar fi vorba de mine. Cînd şi cînd, îmi vin în minte diferite episoade: nu fac decît să le adaug ». [2]

O spune, o scrie: « Ce importanţă are pentru mine ceea ce are importanţă numai pentru mine! » La ce bun să evoci « acea jalnică îngrămădire de secrete » care e viaţa unui om? Tot lui d'Astier, îi mărturiseşte:

---

[1] *Fin d'une jeunesse*, p. 51.
[2] *L'Evénement*, septembrie 1967.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« E cartea mea adevărată. . . Mă gîndesc la Proust. *Du côté de chez Swann* a făcut imposibilă o nouă tentativă ce-ar fi semănat cu aceea a lui Chateaubriand. Proust e un anti-Chateaubriand. Chateaubriand e un anti-Rousseau. Mi-ar plăcea să fiu un anti-Proust şi să situez opera lui Proust în timpul ei istoric ».

Altui interlocutor, i-a precizat apropierea de autorul lucrării *În căutarea timpului pierdut*: ideea fatalităţii timpului. Cu această deosebire că pentru Marcel Proust e vorba de o fatalitate benefică, timpul oferindu-i scriitorului materialul din care face opera, singura care rămîne. Pentru Malraux, fatalitatea aceasta e malefică, timpul distrugînd împlinirile acţiunii şi pînă şi cuceririle conştiinţei, zăgăzuită de bătrîneţe şi de moarte.

Antimemoriile constituie opera lui Malraux prin excelenţă, aceea în care se săvîrşeşte fuziunea-confuziunea adevărului şi-a închipuirii, a experienţei şi a visului, a materiei prime trăite şi-a artei care-o transformă. Nici în *Les Conquérants*, nici în *l'Espoir*, nici în *Les Noyers d'Altenbourg*, nici în acest uriaş roman al creaţiei artistice care e *Les voix du Silence* n-a jucat mai bine jocul acesta al măştilor şi-al lucrurilor, al memoriei şi-al supra-memoriei care este imaginaţia, şi n-a încîlcit mai arbitrar şi mai diabolic datele istoriei cu cele ale poeziei romaneşti. Cu atîta îndrăzneală, încît nimeni după aceea nu mai poate să-i spună: dar nu-i adevărat ! Adevăr, ficţiune? China? Spania, Rezistenţa? Ajungem la vorba lui Clappique din *Condiţia umană* (care nu degeaba năvăleşte în *Antimemorii*, deoarece el e anti-istoria): « Nu e nici adevărat, nici neadevărat, ci trăit ». . .

Pentru a şterge şi mai bine urmele, Malraux a avut grijă, pe deasupra, să aşeze în fruntea cărţii acest mic « text budist » care astupă gura iubitorilor de poveşti frumoase: « Elefantul e cel mai înţelept dintre toate animalele, singurul care-şi aduce aminte de vieţile lui anterioare; aşa se face că stă multă vreme liniştit, gîndindu-se la asta. » Vieţile lui anterioare. . . Descurcă-te dacă poţi, în toate avatarurile astea.

Altă notiţă liminară, şi nu mai puţin şi mai subtil evazivă: « Cartea aceasta alcătuieşte prima parte a *Antimemoriilor*, ce vor cuprinde după toate aparenţele patru tomuri şi vor fi pubicate integral după moartea autorului ». « Pasajele acestei cărţi a căror publicare a fost amînată sînt de natură istorică. » Ceea ce înseamnă că nu mai există nimic altceva? Sau că aici nu ni se arată decît clişeul istoriei? Sau că « lucrurile serioase » nu se declanşează şi nu sînt spuse decît dincolo de moarte?

André Malraux ne-a mărturisit în legătură cu aceasta, la 29 ianuarie 1973, că intenţionează să-şi schimbe părerea, că şi alte fragmente din *Antimemorii* — cele, de pildă, la care lucra atunci şi care evocă experienţa sa cea mai recentă « la porţile morţii », şederea din decembrie 1972 la spitalul Salpêtrière — ar putea fi publicate în timpul vieţii. « Dar există toţi cei ce mi-au dovedit încredere — John Kennedy de exemplu — şi pe care nu i-aş putea trăda. »

Paradă e un cuvînt cu două înţelesuri, depinde dacă eşti Erik Satie sau spadasin. Folosind cuvîntul « eu » în aşa fel încît să nu fie nici « eu » nici « el » şi în acelaşi timp amîndouă deodată, recitind din *Le Soulier de satin* dar şi din Rodrigue, cînd Clappique, cînd Garine, Malraux face paradă şi parează loviturile şi se demască, fără a renunţa însă la mască. O carte de vrăjitor halucinat care vrea prea mult să se ia drept altul pentru ca, în cele din urmă, să nu se regăsească pe el însuşi, rezumînd cele două formule din *Nucii din Altenburg*: omul e ceea ce face, omul e ceea ce ascunde. . .

Carte-labirint la trecutul foarte compus, prea romanescă pentru adevărul ce-l conţine, prea personificată pentru ceea ce are romanesc, tapiserie cu două feţe, imaginarul ţesut din amintiri din copilărie, memorialul brodat cu invenţii sclipitoare — galopadă fabuloasă prin secole, continente şi personaje făcătoare de

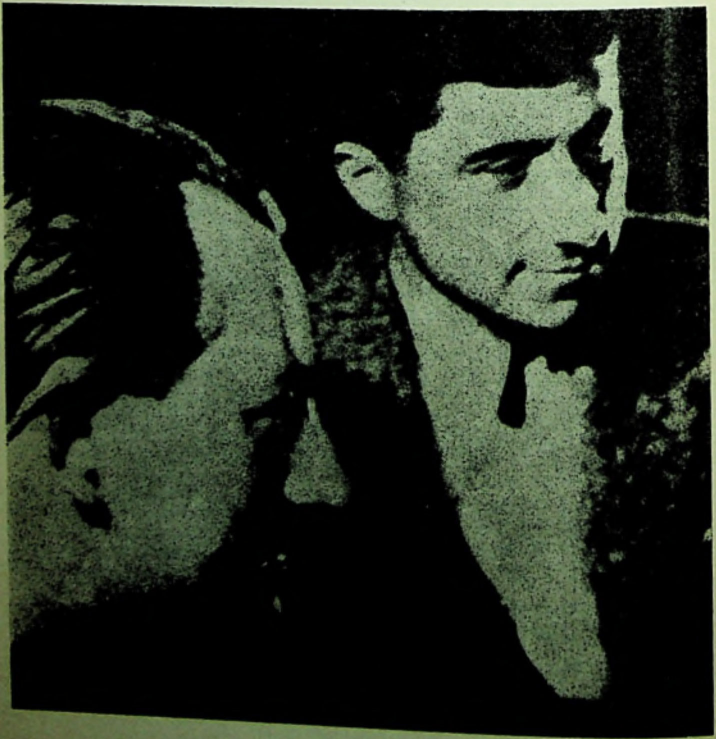
@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

istorie, şi care începe printr-o confidenţă de confesor: « nu există mari personalităţi », pentru a se termina cu o baie de preistorie prin locurile peşterilor de la Lascaux, unde acţionează nişte objectori de *conştiinţă* — cuvînt cheie.

În româneşte de ANGELA CISMAŞ

Sala Gaveau: în dreapta: Denis de Rougemont, Faulkner, Auden; în stînga: Salvador de Madariaga. ▶

La Congresul scriitorilor, cu Eugène Dabit



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MĂRTURII ÎN TIMP

ANDRÉ GIDE

«...viteaz şi disperat totdeodată»

(1933) Îmi este foarte greu, astăzi, să mă interesez de ficţiune. Totuşi, am recitit imediat după apariţie, *Condiţia umană*. În revistă, cartea mi s-a părut excesiv de densă, obosind prin forţa bogăţiei şi aproape de neînţeles din cauza complexităţii . . . mi se pare recitind-o dintr-o răsuflare, perfect clară, ordonată în confuzie, de o inteligenţă admirabilă şi în pofida acesteia (vreau să spun în ciuda inteligenţei) profund ancorată în viaţă, angajată şi palpitînd de o nelinişte uneori de nesusţinut.

Sînt trist că nu-mi simt forţa de a scrie despre subiectul acestei cărţi atricolul ce-l merită.

◀ André Gide cu André Malraux înainte de remiterea protestului împotriva condamnării lui Dimitrov

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

(1936) *4 septembrie* — Ieri l-am revăzut pe Malraux. Sosise de la Madrid unde se întoarce peste două zile . . . Totuşi, cînd l-am revăzut, nu mi s-a părut prea obosit. Are chipul chiar mai puţin ridat de ticuri ca de obicei şi mîinile nu-i sînt prea febrile. Vorbeşte cu aceeaşi volubilitate extraordinară care mă face adesea să-l urmăresc cu anevoie. Îmi descrie situaţia celor pe care îi susţine în Spania, situaţie ce ar aprecia-o disperată, dacă forţele duşmanului n-ar fi atît de divizate. Speranţa lui este de a-i uni pe sprijinitorii guvernamentalilor; acum are forţa s-o facă. Intenţia lui, îndată după ce se va reîntoarce, este să organizeze atacul oraşului Oviedo.

(1936) *6 septembrie*, — L-am revăzut pe Malraux. Clara M. mă primeşte, mai întîi, singură. Pe urmă mergem să luăm masa toţi trei (e foarte bine), în piaţă Victoriilor, la un restaurant unde m-a mai dus. Şi, două ore, mă minunez de scînteietoarea şi uluitoarea lui limbuţie. (Oh, nu dau nici un sens pejorativ acestui cuvînt, care, la origină cel puţin, n-avea un asemenea sens; totuşi adaog că este firesc să fi căpătat unul, căci auditorii-victime i-au dat unul drept revanşă). André Malraux, la fel ca Valéry, îşi datoreşte marea forţă faptului că îi pasă foarte puţin dacă răsuflă greu, sau oboseşte, sau « se descotoroseşte » de cel care îl ascultă; şi n-are nici o altă grijă (cînd acel care îl ascultă sînt eu) decît să par că-l urmăresc, decît să-l urmăresc cu adevărat. Iată de ce orice conversaţie cu aceşti doi prieteni rămîne, pentru mine cel puţin, cam umilitoare, şi cînd o termin sînt mai curînd copleşit decît exaltat.

Din « JURNAL »

Acum cîteva zile am vrut să revăd filmul lui André Malraux, *Speranţa*. Mi-l prezentase înainte de montajul definitiv. Acest frumos film a luat în prezent o amploare, un fel de gravitate tragică prin care reîntîlneşte viguroasa carte de unde împrumută subiectul şi titlul. Nici o concesie pentru gustul publicului; un fel de dispreţ mîndru pentru ce ar putea amuza sau place; şi neîncetat în rarele cuvinte ale actorilor dramei, în atitudinile, în expresia chipurilor, în austera frumuseţe a imaginilor, un sentiment latent de dignitate umană cu atît mai emoţionant, întrucît aici este vorba de oameni sărmani, apropiaţi de pămîntul dur pe care-l cultivă, inconştienţi de nobleţea lor, modeşti ţărani pe care evenimentul îi glorifică în eroi, în martiri. Această nobleţe firească, această măreţie tainică, această conştiinţă a demnităţii umane, le regăsesc pretutindeni în opera lui Malraux, fiind trăsătura cea mai caracteristică a personalităţii lui; prin care ne cîştigă mai întîi, apoi ne reţine şi ne

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

subjugă. Omul pe care mi-l descrie în cărţile lui nu este pînă la urmă creatura decăzută, nevolnică şi resemnată a cărei josnicie o etalează cu îngăduinţă multe cărţi de ieri şi de azi. Şi el însuşi cu bunăvoinţă va ţine tovărăşie celor umili, dar rămîne în rasa seniorilor.

(. . .)

Malraux . . . rămîne să se dăruiască pentru tot şi tuturor, mereu primitor şi aş zice permeabil, dacă nu l-aş şti pe de altă parte atît de rezistent la ce ar putea să-i încline hotărîrea sau să-i ştirbească voinţa. Îndată acţionează. Îşi asumă răspunderea şi riscă. Pretutindeni unde o cauză dreaptă are nevoie de un apărător, sau se angajează vreo luptă frumoasă, îl vedem primul pe baricadă. Se oferă şi se devotează fără tîrguială şi chiar cu un fel de vitejie ce are în acelaşi timp ceva disperat care ne face să subînţelegem că nu ţine mult la viaţă, că aceasta îl interesează mai puţin decît ce-l consumă sufleteşte, că preţuieşte numai ca dăruire, că viaţa nu valorează decît să fie trăită prin risc, într-o aventură valabilă. Este mai ales un aventurier. Pare chiar că s-a aruncat în uluitoarea sa carieră din impetuozitate, înainte de a-şi fi luat propriile măsuri, ignorîndu-şi valoarea. Iar cuvîntul aventurier îşi recapătă sensul său deplin, cel mai frumos, cel mai bogat, cel mai uman. Rolul pe care şi l-a asumat nu este oare acela de a reda omului şi de a recuceri pentru el titlurile dispărute ale unei nobleţe necunoscute?

Malraux s-a îndrăgostit de frumoasa şi tragica aventură umană, el însuşi aleargă după ea, şi în fiecare din operele lui ne-o spune din nou şi ne instruieşte.

« *Ne poate place ca sensul cuvîntului artă* — spune el în prefaţa la *Timpul Dispreţului* — *să fie a încerca să dai conştiinţă oamenilor despre măreţia pe care o ignoră în ei* ». Da, aşa-i şi nu mă interesează dacă aceasta ar putea fi fost exprimat în termeni mai frumoşi. Malraux n-are, nu caută stilul lapidar. Scrie cu pana tristă; şi la fel ca atunci cînd discută, gîfîi puţin urmărindu-l. Uneori fraza lui se împiedică într-o prea abundentă forfoteală de imagini, de senzaţii, de emoţii şi de idei. Căci puţin ne interesează aventura umană dacă sensibilitatea cea mai fremătătoare, şi inteligenţa cea mai deschisă, cea mai generală, cea mai generoasă nu se găsesc angajate.

Malraux dă neîncetat dovadă de universalitatea, de care, ieri, Valéry ne dădea un prodigios exemplu. Şi dacă scriam despre Valéry că mi-l închipui la fel de bine om de Stat sau de finanţe, mare diplomat, inginer sau doctor, şi mă gîndeam că ar fi excelat în asemenea domenii atît de deosebite la fel ca în cel al literelor, întocmai gîndesc despre Malraux; şi nu mai sînt suprins văzîndu-l asumîndu-şi azi însemnate funcţii guvernamentale, aşa cum ieri a fost conducător de armată, aviator, cineast sau

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

leader revoluţionar. La drept vorbind, mi-l închipui cel mai puţin bucuros la masa de lucru, sau mai de grabă acolo mi-l imaginez cel mai puţin în largul lui. Geniul îl sîcîie cu neliniştea ! « Ei, — nu poate să nu-şi spună în timp ce scrie, — aş putea să trăiesc, să acţionez . . . o nouă primejdie mă aşteaptă undeva . . . » şi repede îi este groază din pricina absenţei unui risc, din cauza repausului, a confortului, care — după el — poate să-l istovească pe scriitor.

Îmi amintesc de agitaţia lui neaşteptată la Cap d'Ail, unde mă aflam cu el petrecînd cîteva zile plăcute; atunci ziarele de dimineaţă au anunţat ecourile unei revoluţii în Persia. Scrisul lui a trecut imediat pe al doilea plan, aceea *Luptă cu Îngerul*, din care cu o zi înainte îmi citise largi pasaje schiţate . . . « Şi eu aş putea să fiu acolo ! » Ceea ce nu spunea, ce n-avea nevoie să spună, atît de mult această obsesie care se ţinea scai de el, i se citea în privire, în trăsăturile îndată concentrate, în freamătul întregii sale fiinţe. Văzîndu-l atît de tulburat, mă gîndeam la ce-i spusese Henri al IV-lea lui Crillon, şi ceea ce desigur îşi şoptea el însuşi : « Spînzură-te, viteaz Malraux, au învins fără tine ! ».

Oricît de însemnată ar fi activitatea lui, totuşi Malraux *prin cărţile sale* ne încîntă şi ne emoţionează; şi tot prin ele, acţionează; prin ele ne captivează, ne exaltă, ne angajează. Le redeschid adeseori şi totdeauna descopăr frumoase motive pentru a iubi viaţa, motive să prefer viaţa, renunţării la viaţă; înnobilarea vieţii prin dăruire şi sacrificiu. În timp ce atîţia alţii se străduiesc să deprecieze umanitatea, Malraux o glorifică spontan şi cred că tinerii îi păstrează recunoştinţa, ca şi mine.

Literatura, cu el, intră « în joc »; pînă acum fusese solitară.

Am spus tot? Nu : cu el simţi totdeauna că n-ai spus tot.

Dar dacă nu vorbesc de prietenul desăvîrşit, este că el nu mai aparţine publicului.

1 decembrie 1945

Din « ANDRÉ MALRAUX, AVENTURA UMANĂ » « *Terre des hommes* »

În româneşte de ALEXANDRU BACIU

Cu Nehru, la New-Delhi 1958 ▶

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JAWAHARLAL NEHRU

«... în jocul vieții și al morții»

Acum opt sau nouă ani, cînd mă aflam la Paris, André Malraux mi-a pus de la începutul conversației noastre o întrebare ciudată. Ce a îngăduit hinduismului să «expulseze» din India, fără conflicte grave, acum o mie de ani, religia budistă atît de bine organizată? m-a întrebat el. Cum a reușit hinduismul să «absoarbă», ca să mă exprim astfel, o mare religie populară, larg răspîndită, fără obișnuitele războaie religioase care urîțesc istoria atîtor țări? Ce vitalitate interioară sau ce forță posedă hinduismul pentru a fi putut îndeplini o asemenea remarcabilă misiune? India mai posedă astăzi această vitalitate și forță? În caz afirmativ, libertatea și măreția ei sînt asigurate.

Fără îndoială, întrebare tipică pentru un intelectual francez care era și un om de acțiune. Totuși, puțini oameni în Europa sau America au asemenea preocupări; sînt prea acaparați de problemele momentului. Problemele lumii actuale îl preocupă și-l frămîntă și pe Malraux, dar spiritul lui viguros și analitic caută lumina pretutindeni unde o poate găsi, în trecut sau în prezent, în gîndire, cuvînt scris, și, mai presus de orice, în acțiune, în jocul vieții și al morții.

În mod cu totul evident, pentru Malraux, întrebarea nu era pur formală. Il preocupa atît de intens încît a «țîșnit» chiar în clipa întîlnirii noastre. Era o întrebare care-i «stătea la inimă» sau mai de grabă era tipul de întrebare pe care mi-o puneam adeseori eu însumi. Dar nu puteam să-mi dau sau să-i dau răspuns mulțumitor. Căci sînt multe răspunsuri și explicații, dar se pare că ele nu ating niciodată miezul problemei.

«DESCOPERIREA INDIEI»

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GAËTAN PICON

«...sub constelaţiile Istoriei»

Puţine opere atît de ostentativ scrise la persoana întîi ! În aşa măsură stăpînite şi strunite chiar de autorul lor. Personalitatea, aici, este în primul rînd ansamblul lucrurilor făurite şi trăite: întîlnirea unui om cu un destin real: « *Omul nu* este ce *ascunde;* este ce *înfăptuieşte* », declară fără drept de apel Vincent Berger din *Nucii din Altenburg*. Şi, la fel ca Manuel din *Speranţa*, Malraux ştie că nu ne cunoaştem meditînd asupra noastră înşine, ci atunci cînd o întîmplare ne obligă să acţionăm.

La origina fiecăreia din cărţile sale, ştim că există o răfuială de rezolvat cu viaţa. Din viaţă izvorăşte opera, şiroind de imagini, fremătînd de emoţii, sonoră de tumulturi, gravă de revelările ei. Vorbind despre sărăcia literară a anilor '30, Malraux spunea odată lui Julien Green, care relata în *jurnalul* său: « Ce vreţi să facă? Între optsprezece şi douăzeci de ani, viaţa seamănă cu un tîrg unde cumpărăm valori nu cu bani, ci cu actele noastre. Cei mai mulţi dintre oameni nu cumpără nimic ». Malraux şi-a plătit opera cu acţiunile sale. Dacă n-ar fi trăit cum a trăit, n-ar fi scris cu siguranţă aceleaşi cărţi: chiar materia operei sale romaneşti i-ar fi lipsit, şi, fără îndoială, n-ar fi lăsat decît o operă de categoria a doua, pentru că geniul său s-a făurit din acordul între experienţele unei vieţi legate de constelaţiile Istoriei şi posibilităţile latente de expresie.

Pentru a-şi scrie cărţile pline de adevăr a trebuit ca Malraux să aştepte — nu maturizarea talentului, roadele tardive ale unei îndelungi recluziuni în literatură — ci adevăratele experienţe ale vieţii sale. *Luni de Hîrtie* şi *Regatul-Năzdrăvan* nu sînt opere neînsemnate: dar adolescentul strălucit înzestrat care le semnează dedicîndu-le lui Max Jacob sau plasîndu-le sub patronajul lui Hoffmann, nu seamănă deloc cu acela pe care *Cuceritorii* o să-l pună curînd în scenă. La fel ca înainte Montherlant în *Visul*, Giono în *Colina*, Giraudoux în *Provinciala*, sau Drieu în *Întrebare:* cu stîngăcia debutantului, fără îndoială, dar

---

GAËTAN PICON: *Malraux par lui-même* — colecţia «Ecrivains de toujours» Editions du Seuil, 1970, fragmente

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şi cu siguranţa aceluia care-şi descoperă domeniul propriu. Este vizibil că Malraux în primele povestiri nu l-a descoperit pe al său. Scrisul lui, — îngrijit, armonios, scînteietor, dar anonim — n-are nici strălucirea, nici pateticul, nici ritmul sacadat după care îl vom recunoaşte în curînd. Malraux îşi va descoperi geniul numai în faţa vieţii, în faţa evenimentelor unei istorii pe care activitatea sa va încerca, febril şi tenace, s-o întîlnească pretutindeni unde se dezvăluie.

Scrie *Tentaţia Occidentului* (care nu este încă decît pe jumătate în stilul său, dar îi reprezintă total gîndirea şi temperamentul), fiindcă sesizase şi cunoscuse, chiar în locurile unde trebuia, conflictul dintre pasiunea occidentală şi detaşarea cosmică a Orientului şi deoarece văzuse luminîndu-se, într-o zi a sfîrşitului de lume, această cultură europeană pentru care suferise, neputîndu-se despărţi de ea. Scrie *Cuceritorii* şi *Condiţia umană*, fiindcă participase la mişcările revoluţionare care încercau să dea o formă nouă Asiei şi întîlnise, la faţa locului, în focul acţiunii, — cum va scrie douăzeci de ani mai tîrziu, — « *un tip de erou unde se uneau aptitudinea pentru acţiune, cultura şi luciditatea* ». Scrie *Calea regală*, deoarece plecase el însuşi, ca şi Claude Vannec, în căutarea templelor ascunse în junglă, într-un teritoriu nesupus. Scrie *Speranţa*, pentru că imaginile războiului din Spania, cruzimea de acolo şi fervoarea lui, mai existau în el ca o rană necicatrizată. Scrie *Nucii din Altenburg*, deoarece chiar el fusese de curînd acel prizonier din 1940 care a văzut ivindu-se omul de totdeauna pe chipul răniţilor şi captivilor, al prietenilor săi, şi pe al tanchistului căzut în groapa de unde dimineaţa îl smulge morţii. Vincent Berger se gîndea să-şi scrie cartea vieţii întitulînd-o « Întîlniri cu Omul ». Opera lui Malraux nu este ea însăşi decît suma amintirilor şi întîlnirilor sale. Cu materia anecdotică a operei lui este aproape în aceeaşi relaţie ca Lawrence faţă de amintirile care i-au îngăduit să scrie *Cei şapte Stîlpi ai Înţelepciunii*. Malraux n-a încetat să-şi scrie *Memoriile*: se pare că n-avea alt subiect decît propria viaţă şi că trebuia să trăiască înainte de a scrie, şi pentru a scrie.

Subiecte, evenimente, chipuri izvorau din experienţă. Şi chiar imaginile care dăruesc operei prezenţa sa sensibilă, se pare că Malraux le descoperise nu pe hîrtie, ci în viaţă: pe o stradă din Shanghai sau Canton, pe o piaţă din Toledo, în munţii din Guadalajara — imagini venite odată cu vîntul ce purta mirosul sîngelui amestecat cu al pămîntului. Imaginea, aici, este cel mai adesea metaforă, deloc imagine simplă şi nudă, fotografică; ea poartă amprenta unei forţe personale de stilizare: dar ţîşneşte din întîlnirea trăită dintre un obiect şi un subiect care îi impune stilul. Accentul trăirii desparte imaginile literare şi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

mpersonale din primele eseuri de acelea care aparţin cărţilor unde Malraux este pe deplin el însuşi şi sună Malraux, deoarece în « carnea » stilului, ghiarele vieţii sînt adînc înfipte. Străzile Asiei pe care europeanul le descoperă şi unde merge « *urmărit de sunetul monezilor de argint pe care telalii le bat cu ciocănaşe* », acele străzi din Canton, Hong-Kong şi Saigon «*cu dughenele lor unde veghează neguţători nemişcaţi între maldăre de castroane albastre*», străzile agitate ale Shanghaiului unde pîndeşte un norod întreg, lumina primăverii din Kobe şi « *golful magnific copleşit de soare* », pădurea pîcloasă unde Claude şi Perken se afundă, — pe toate Mairaux le-a văzut înainte de a le descrie. A auzit « *hodorogitul camioanelor încărcate cu puşti răsunînd în Madridul febril în noaptea de vară* », a respirat prospeţimea stropitului cu apă în zori la Barcelona şi mirosul grămezilor de cadavre din Toledo, care-i evocă pe al mlaştinilor din Asia; a auzit zgomotul torenţilor amestecat cu strigătul răpitoarelor, în trecătorile de la Linarès. A suferit de acel « *plictis musulman* », pe care îl descrie cu prilejul aventurii turaniene a lui Vincent Berger; şi, la fel ca el, visează, departe de Europa, la « *gardurile împestriţate de afişe* », la « *muzee inepuizabile* » şi la vitrine de magazine; impresiile unei seri la Marsilia, o să le caute deasemenea în amintirea lui.

După cum romanele izvorăsc din experienţa vieţii, scrierile despre artă — *Saturn*, *Vocile Tăcerii*, prefaţa la *Muzeul imaginar al Scuplturii*, provin din experienţa trăită (dacă nu practicată) a artelor plastice. Deabia dacă există născocire în opera romanescă; la fel nu există mai puţină angajare a autorului în eseurile despre artă. Arta este aici întîlnire şi pasiune, deloc temă (chiar dacă ar fi privilegiată) a inteligenţei. « *Cînd încerc să exprim ce mi-a dezvăluit Revoluţia spaniolă, scriu SPERANŢA; cînd încerc să exprim ce mi-au dezvăluit arta şi metamorfoza ei actuală, scriu VOCILE TĂCERII*, declara recent. Cele două experienţe se unesc într-un singur domeniu: acela al trăirii; ca şi Revoluţia, arta nu este o problemă, ci un domeniu. Imaginile ivite din artă, imaginile ivite din viaţă n-au încetat în această operă să fie în strînsă simbioză. Ne amintim, în *Speranţa*, de cîinele-lup al lui Manuel « *alungit ca aceia din basoreliefuri* », de refugiaţii de pe drumurile Spaniei, mergînd cu « *mişcarea seculară a fugilor din Egipt* ». La Breughel se gîndeşte naratorul din *Nucii din Altenburg* în faţa veseliei zgomotoase şi a bruftuielilor însoţitorilor săi captivi. Dimpotrivă, eseurile culeg amintirile vieţii: Malraux spune: « *EU* » în *Vocile Tăcerii* la fel ca în romanele lui. « *Am văzut Oceanul malaez constelat de meduze fosforescente* » . . . ; este sfîrşitul *Vocilor Tăcerii*, nu începutul *Cuceritorilor*. « *Am văzut idolii din muzeul din Nürenberg motivîndu-şi străbunul lor rîs prin ultimele subţiri rotocoale de fum care se*

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

cerneau din grămezile de ruine pe unde o biciclistă încărcată de liliac hurducăia în cîntecele camionagiilor negri » : iată o pagină din *Vocile Tăcerii* ; « *Am văzut la Beaulieu sur Dardogne, afişele care anunţau mobilizarea. Biserica din Beaulieu poartă unul din cele mai frumoase timpane romane, singurul unde sculptorul a figurat dincolo de braţele Cristului deschise asupra lumii, pe acelea ale unui crucifix ca o umbră ameninţătoare* » : este o pagină din *Nucii din Altenburg*

Malraux n-are nevoie să spună *Eu* pentru a fi într-un anumit loc. Personajul « A.D. » din *Tentaţia Occidentului* nu este mai puţin el însuşi, la fel ca eseistul care semnează *Despre o tinereţe europeană*. Claude Vannec nu este mai puţin naratorul din *Calea regală*, după cum eroul din *Cuceritorii* este naratorul care scrie cartea la persoana întîia. Vincent Berger abia este mai puţin Malraux decît fiul personajului care spune *Eu*. Romanele redactate la persoana a treia nu destramă — nici măcar nu atenuează relaţia dintre operă şi trăirea personală : sînt motive de tehnică şi estetică ce intervin. *Calea regală* sugerează doar o născocire a unei aventuri foarte precis romanescă care se acomodează greu cu noţiunea de *Eu*. *Condiţia umană* este o construcţie prea amplă şi compexă pentru a accepta perspectiva privilegiată a personajului central. Şi *Speranţa*, — dintre toate cărţile lui Malraux (şi *Cuceritorii* cea mai aproape de viaţă, cea mai puţin transpusă) respinge *Eu*-l în numele chiar al amplorii ei, a măreţiei epice a universului cîntat. Scriind despre Lawrence, Malraux scrie despre o viaţă ce o fascinează pe a sa, după cum scriind despre artă, scrie despre o pasiune care-l stăpîneşte. — Întreaga sa operă este scrisă la persoana întîia.

Puţine opere romaneşti unde imaginaţia îşi are o parte atît de redusă. Malraux prelungeşte, transpune, redistribuie ceea ce experienţa lui i-a dăruit ; el nu adaugă nimic la aceasta. În asemenea măsură că în faţa operei sale, a cărei frumuseţe este neîndoielnică, ne gîndim mai puţin la marile opere romaneşti care au precedat-o în istoria literaturii, ci la cîteva cărţi mari cu « lucruri văzute » sau trăite.

Semn al unei inferiorităţi ? Cu privire mai ales la *Speranţa* s-a vorbit de reportaj. Dar este limpede că această absenţă de imaginaţie înseamnă un refuz al imaginaţiei : şi că reuşita operei se explică prin convertirea unei privaţiuni în valoare pozitivă. Aşa cum alţii au nevoie de imaginar, Malraux are nevoie de încercări, în mod cu totul evident, reuşita este — pînă la o ordine nouă — în raport invers cu aporturile imaginaţiei. Alături de *Calea regală*, *Cuceritorii* relevă — dacă vrem — reportajul, dar îl domină de la o destul de mare înălţime. Cea mai « născocită » dintre povestirile lui, *Timpul Dispreţului*, — este şi cea mai puţin convingătoare. *Condiţia umană* — în pofida experienţei personale din care se inspiră, nu primeşte

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de la aceasta forma și ritmul ; ea este creată din alte elemente. Dar deși lucrarea este dintre toate cea mai amplă, cea mai bine condusă, cea mai profundă, comportă și oarecare artificiu, și n-are inegalabilul avînt din *Speranța*. Orice născocire, aici, se traduce printr-un fel de gîfîire, de rigiditate scrîșnită. Malraux datorește trăirii fericita profunzime, suflul — ceea ce alții primesc de la delăsarea fanteziei. Avîntului din *Speranța* îi răspunde acela din *Vocile Tăcerii* : fără îndoială aceste două cărți sînt cele mai inspirate ale lui Malraux, acelea care sprijinindu-se pe experiența cea mai vastă n-au nevoie de « umpluturi ». Inegalitatea episoadelor din *Nucii din Altenburg* confirmă foarte evident aceeași lege : episoadele războiului din 1914, pe care Malraux trebuie să le născocească, sînt artificiale și fade, comparativ cu ale războiului din 1940,cunoscute de scriitor. Reportaj? Firește nu. Căci trăirea n-ajunge la notația obiectivă, ci la un lirism imperios. În operă, trăirea conferă un stil ce seamănă cu o transfigurare.

Evenimentele care dau operei materia sa sînt evenimente trăite, dar exterioare. Întîlnirea dintre Malraux și Istorie devine istorie pentru Malraux. Și se pare că nu are, nu vrea să aibă altă viață decît a epocii sale. Motiv major al prestigiului său pentru o generație unde destinele personale se confundă atît de adesea cu destinul colectiv.

Dacă se descrie în opera sa, aceasta este înainte de orice imaginea pe care ne-o dăruie despre el : o singulară consonanță cu epoca, o modalitate de a fi legat imediat și organic cu toate frămîntările unui timp agitat. De fiecare dată cînd mă gîndesc la opera lui Malraux, o pagină din *Decăderea Occidentului* îmi revine în memorie : acolo unde Spengler, vorbind de obsesia Istoriei ce domină civilizația « faustiană », evocă orele care răsună în toate orașele și satele Europei din înălțimea clopotniței, a turnului, a meterezelor. Aici, la fiecare pagină, răsună timpul Istoriei. Dacă Malraux, disprețuind născocirea, se inspiră din realitatea vremii sale, înseamnă că miturile cele mai viguroase, ficțiunile cele mai imperioase provin din istoria sîngeroasă și tumultuoasă a acestui secol XX care se conformează definiției profetice a lui Nietzsche : « era clasică a războiului ». El, căruia îi plăcea să citeze cuvintele lui Napoleon : « Tragedia acum înseamnă Politică », recunoștea în materia istorică a timpului său singura materie romanescă ce se potrivește posibilităților sale de expresie. Ceea ce Istoria îi oferă este chiar ce-ar fi vrut să născocească. Iată de ce trăirea la el devine tragedie și nu reportaj : stilul evenimentelor se identifică cu stilul său propriu și înseamnă că un poet tragic îl făurește. Evocînd realitatea obiectivă a unei epoci, Malraux nu încetează să-și vorbească lui însuși : vremea lui se sincronizează cu drama sa, precum și cu stilul adoptat. Acord atît de profund, încît evenimentele

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Istoriei se derulează în operă cum s-ar derula în cea mai personală ficțiune, iar Revoluțiile și războaiele cărora fiecare din noi le-am auzit tumultul și le-am surprins chipul exterior, capătă aici nu știu ce irealitate de coșmar, ca și cum poetul le-ar extrage din reveria cea mai profundă și cea mai distinctă.

Scene, personaje, idei, figuri dramatice: vocea lor este a pasiunilor unei vieți. Și fără îndoială opera sa dezvăluie mai puțin ce este autorul ei decît ce ascunde și cucerește. De la angoasă la exaltare trecînd prin curaj, pentru Malraux este vorba totdeauna de a scăpa de el însuși, de a schimba o subiectivitate pentru ceva exterior și obiectiv. Pasiune pentru istorie, pentru eveniment, pentru acțiune, pentru idei, pentru probleme, pentru marile culturi: tot atîtea forme ale aceleeași pasiuni a impersonalului. Acest solitar prin instinct și fatalitate are nevoie să fie însoțit și ajutat, iubește tot ce îl leagă de alții; se teme de ce îl claustrează în el însuși: a simți. Dacă nu este decît pe jumătate un scriitor, dacă ni-l închipuim cu regret și neliniște în fața mesei de lucru, înseamnă fără îndoială că a scrie este o formă a solitudinei. Nu știm cît să fim de circumspecți față de preferința pasionată pe care o consacră artelor plastice: poate fiindcă, între altele, picturile și statuile se află la punctul de întîlnire al privirilor, iar cărțile la punctul unde se despart reveriile?
. . . Mai degrabă decît vocație a instinctului, mai curînd decît expresie a unei personalități indivizibile și irezistibile, eroismul este, aici, răspuns, voință. Oricît de stăruitoare, de înverșunată, tema cuceririi, care martelează cu accentul său semeț fiecare zonă a operei, ne invită să vedem sub semnul ei omul care o mînuiește.
. . . Urmă lăsată de o neliniște fugărită (și deloc mișcare născînd și renăscînd din ea însăși), opera are poate șansa ei în ceea ce este eșecul vieții, în faptul că viața nu găsește ce ar vrea să primească chiar de la ordinea ei, și încearcă atunci nevoia unei prelungiri; poate este amenințată de tot ce tinde să fixeze și să ușureze existența, și, dimpotrivă, alimentează — și cu ce strălucire — prin tensiunea acestei existențe și fără îndoială prin forța, ce-i îngăduie să se domine; dar cît de mult încă prin faptul că se crucifică ea însăși, prin aptitudinea de a suferi pentru sine, prin aviditatea neliniștită, prin întrebările fără răspuns care-și izbesc în ea ecourile.

În românește de **ALEXANDRU BACIU**

Ilustrație la romanul « Condiția umană »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VICTORIA OCAMPO

TIMPUL LUI MALRAUX

L-am cunoscut pentru prima oară, acum patruzeci de ani, în apartamentul meu din strada Malakoff. Drieu la Rochelle, prietenul nostru comun, mă prevenise: « Am să vin după amiază cu un tip extraordinar. Ai să te convingi ». Şi m-am convins.

Străzile Parisului au şi nume, nu numai numere, ca cele din New York. Numerele nu se impregnează în memorie. În schimb, numele sînt complicele ei fireşti. La Paris, unele nume de pieţe şi străzi îmi amintesc de Malraux, aşa cum altele mi-l evocă pe Valéry, Drieu, Camus: strada Malakoff, strada Bourdonnais, la Neuilly strada Victor Hugo, parcul de la Versailles, restaurantul Lasserre. Iar dacă pronunţ numele străzii La Trémoille, mi se pare că aud vocea atît de cunoscută a portăresei, anunţîndu-mă că maşina Domnului ministru, cu Domnul ministru în persoană, mă aşteaptă *(aşa că, vă rog, doamnă, grăbiţi-vă !)*. Personajul copleşit de atîtea onoruri (şi care nu putea fi lăsat să aştepte) nu era altul decît « tipul extraordinar » cu care Drieu venise atunci la mine . . .

Într-o zi, întorcîndu-mă acasă, ca de obicei, foarte tîrziu către prînz, l-am găsit pe Malraux care venise să mă caute. Coborîse din maşină şi, cînd am ieşit din ascensor, mă aştepta în hol. Faptul că devenise ministru, cu « mînă liberă » de a transforma Parisul după gustul său, îl făcuse mai curtenitor. Rar mi s-a întîmplat să întîlnesc un asemenea ministru şi niciodată unul cu o asemenea putere asupra artelor, culturii şi înfrumuseţării celui mai frumos dintre oraşe. Ce zguduiri cunoscuse lumea din ziua în care « tipul extraordinar » îmi fusese prezentat. Şi cîte schimbări . . .

Abea luasem loc în maşină şi — după ce remarcă, în glumă, că e probabil prima oară cînd mă însoţeşte o altă maşină, cu bărbaţi înarmaţi — începu să-mi vorbească de parcă ne-am fi despărţit cu o seară înainte: « Unde se petrecea asta ? . . . În China ? »

Am zîmbit, amintindu-mi începutul abrupt al *Condiţiei umane*: « Va încerca Tchen să ridice apărătoarea de ţînţari ? Va lovi din faţă ? » Admirasem totdeauna această introducere. Tchen trebuie să ucidă un om care doarme. Ideea îi repugnă. Încearcă un început de greaţă. Ţine în mîna dreaptă un brici, în stînga un pumnal. Dar primul obiect descris din încăperea în care va fi comis un omor este inocenta perdea din voal, evocînd insecte, căldură, somn. Atmosfera este creată prin contrast: lîngă voalul pal, fragil, moartea pîndeşte în mîna « desprinsă de lumea celor vii », sau dorindu-se ruptă de ea.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Deşi am călătorit de-a lungul anilor, mai mult decît Malraux, deşi am zărit la Londra, printr-o fereastră, pe bătrîna regină Victoria înconjurată de soldaţi impunători, deşi i-am văzut pe ţar şi pe ţarină dintr-un balcon de pe Champs-Elysées (ea avea o umbrelă albă), iar dintr-un balcon derulîndu-se mai multe revoluţii sud-americane; deşi am privit cu spaimă ruinele oraşelor europene după bombardament, iar la procesul de la Nürenberg mă despărţeau doar cîţiva metri de boxa naziştilor condamnaţi la moarte . . .; deşi am cunoscut San Francisco în plin « black-out », pe Gandhi prin intermediul lui Tagore, iar pe Stravinski în timpul « cataclismului îmblînzit » (cum spunea Cocteau), la prima reprezentaţie cu *Sacre*; deşi m-am plimbat prin grădina mea din Rio de la Plata cu von Braun, ascultînd explicaţiile lui despre apropiata debarcare pe lună şi gîndindu-mă că « omul ăsta, nu e-n toate minţile »; deşi am gustat bucuria unică de-a mă scălda în valurile nepoluate de la Punta Mogotes, împreună cu Saint-John Perse; deşi am stat sub umbra deasă a uriaşilor secvoia din California, alături de Waldo Franck, şi în lumina vitraliilor de la Notre Dame alături de Valéry, sau am privit cu un « ochi gînditor » zidurile unei închisori argentiniene (noi, prizonierii, aveam privilegiul de a respira în *patio* de două ori pe zi); deşi am discutat cu Camus despre *Caligula*, tradus de mine pentru Broadway, şi am respirat la Escorial, împreună cu Ortega, parfumul de *jaras* de Guadarrama (ferestrele erau larg deschise); deşi l-am susţinut braţul lui Borges, pe jumătate orb, pentru a-l ajuta să traverseze străzile oraşului nostru; deşi am văzut şi am auzit alături de Kayserling, la Darmstadt, tineretul hitlerist mărşăluind şi urlîndu-şi violenţele ce aveau să vină, şi am ascultat, cu Eisenstein, în Harlem, cîntecele negro-spirituals ale unei congregaţii revivaliste ; deşi m-am împrietenit cu Neruda la Lima, unde l-am întîlnit în drumul său spre Machu Pichu, şi am contemplat piramidele de la Teotihuacan împreună cu neuitatul meu Alfonso Reyes; deşi Gropius mi-a destăinuit presentimentele sale într-un tren italian, iar Le Corbusier mi-a descris genul de capitală pe care l-ar fi conceput pentru Argentina; deşi am prezis, ca şi Gabriela Mistral, vremuri potrivnice pentru ţările hispano-americane; deşi am fost amuzată şi fermecată de ideea absurdă a Virginiei Woolf de a prinde fluturi la Buenos Aires pentru a-şi troieni cu aripile lor braziliene casa din Tavistock-Square; deşi l-am iniţiat pe tînărul Caillois în literatura latino-americană, pe care a făcut-o apoi cunoscută Europei — şi am făcut acelaşi lucru pentru Graham Green, ca şi pentru toţi cei care au dorit să descopere acest continent încă necunoscut; deşi visul meu de a-l cunoaşte pe Ravel s-a împlinit şi am luat masa împreună la Montfort-l'Amaury; deşi am intrat pentru prima oară în casa lui Braque ţinînd în braţe două ghivece cu zambile de un roz neverosimil — purtate ca nişte lumînări, ofrandă la altarul unei divinităţi — şi am recitat cu Aldous Huxley din Mallarmé în timp ce maşina noastră gonea de-a lungul lui Hudson River (« Aboli bibelot d'inanité sonore »); deşi m-am delectat cu o delicioasă prăjitură de casă în apartamentul lui Eliot din Chelsea, discutînd despre o altă « lăcomie » mai puţin materială; deşi Helleu mi-a spus, făcîndu-mi în pointe-sèche portretul de adolescentă: « Stai liniştită, copila mea, vreau să te desenez aşa cum eşti acum, cu *mîna pe conştiinţă* (cred că, în ziua aceea, mi-a ursit, căci nu am mai putut scăpa niciodată de conş-

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

tiința mea); într-un cuvînt (după atîtea cuvinte), deși faptele se adună, copleșitor de multe, de-a lungul unei existențe îndelungate, și-ți joacă feste, și se precipită spre vîrful unui munte de amintiri consumat de nostalgia pentru platitudinea unei tinereți fără trecut; deși toate aceste evenimente și încă multe altele, constituie pîinea mea cea de toate zilele, îndată ce am deschis *Antimemoriile*, am constatat cît de puțin fusesem marcată de tulburările atmosferice ale timpului meu, și am comparat propriile mele experiențe și ritmul lor, cu stupefiantul palmares al prietenului meu francez: îl evoc trecînd de la un punct nevralgic al istoriei—culme sau abis—la altul, fără șovăire; de la China la Rusia, de la Rusia la India, de la războiul civil spaniol la maquis, de la Regina din Saba la Mao, trimițîndu-și ca ambasadoare în nordul imensului nostru continent și către insulițele suprapopulate ale Japoniei două încîntătoare doamne, una emblemă a Florenței, cealaltă a Greciei. Ele duceau salutul unei țări al cărei ministru era înzestrat cu o adevărată imaginație poetică, dar în stare să uite de orice altceva cînd Franța îi cerea să devină colonelul Berger, șeful brigăzii Alsacia-Lorena. Din cîte știu, doar două frînturi ale planetei au scăpat apetitului acestui călător dăruit cu o curiozitate omnivoră: America latină (extrema sudică) și Australia (aflată pe aceeași latitudine). Firește, noi nu avem acel gen de farmec care-l atrăgea pe el. Nici ruine care să merite osteneala, nici temple, nici grădini suspendate, nici piramide, nici sfinx, statul sau o fascinantă regină moartă, nici cetăți fantomă, obsesii ale deșertului, nici moschei sau budha gigantici. Nimic care să-i fi putut înflăcăra imaginația. Noi nu-i puteam oferi decît imensa pampă, jungla, deșertul grandios, munți, lacuri, struți, puma, tatu, pinguini, păsări fără număr, puzderie de șerpi și canguri, iepuri cu labele din spate mai lungi decît cele din față (dar poți vedea asemenea animale și la grădina zoologică). Folclorul? Asta aveau toate popoarele pămîntului. O mînă de artiști cu un mare A? Prea puțin pentru a trezi interesul lui Malraux, pasionat pentru marile civilizații. Noi ne-am născut abea în secolul trecut, cu nenumărate handicapuri.

Așadar, va trebui să mai așteptăm pînă vom reuși să deșteptăm entuziasmul unui alt Malraux (dacă, așa cum sper, oamenii de genul lui supraviețuiesc seismului final ce pare să amenințe civilizația noastră).

În stadiul actual, fără alt trecut decît tradițiile triburilor nomade și ale cruzilor cuceritori spanioli — strămoșii noștri (ai mei cel puțin) — nu putem pretinde să-i reținem atenția. Cultura noastră nu are altă moștenire legitimă decît aceea a Europei. A unei Europe indiferente față de destinul nostru, deși noi sîntem probabil chemați, datorită acestui binevoitor sau blestemat teritoriu imens în care-și dau mîna toate climatele — să trăim o însemnată, chiar dacă încă imprevizibilă aventură în istoria umanității. Malraux știe mai bine ca mine, ceea ce știa și Valéry: civilizațiile sînt supuse pieirii, iar Ninive e un cuvînt magnific. Mileniile reprezintă eternitatea doar pentru o insectă: pentru un om capabil să-și pună probleme ca acelea care-l obsedează pe Malraux, ele nu sînt decît un fleac.

« Era pe vremea cînd, la țară, încercam să desluşim viitorul, ascultînd cum latră cîinii în inima nopții. . . » Lătratul lor în noapte, atît de neliniștitor, de care Malraux amintește — evocîndu-l în discursul de adio rostit la moartea lui Jean Moulin, erou al Rezistenței —, l-am auzit și noi, amenințător, pe toate latitudinile pămîntului. Și ascultîndu-l, mulți au simțit crescînd, din ce în ce mai copleșitoare, povara angoasei. *Un timp al disprețului*, cum îl numise romancierul. Timpul lui Malraux.

În românește de **ALINA LEDEANU**

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDRÉ MALRAUX

ÎNCHINARE

Şi a fost marele frig care muşca deportatele asemenea cîinilor-lupi.
Baltica plumburie în zare,
şi, poate, treapta ultimă a mizeriei umane.
Pe nesfîrşirea zăpezii, toate umbrele acelea vărgate care aşteptau totuşi...
Acum, nu aţi mai rămas decît voi,
pumn din ţărîna bătută de viscolele morţii.
Aş vrea ca toţi cei de faţă
să-şi închipiue în jurul vostru luptătoarele spînzurate,
decapitate cu securea
sau răpuse, zi de zi, de viaţa din lagărele de exterminare.
Viaţa ! La Ravensbrück, opt mii de rezistente ucise.
Toţi ochii aceia închişi pînă în adîncurile marii nopţi funebre !
Niciodată atîtea femei nu au luptat pentru Franţa.
Şi niciodată în asemenea condiţii.
Voi ridica, o clipă numai, lespedea chinuirilor.
Avînd însă cu toţii grijă să nu îngăduim să fie socotită
drept simplă muncă silnică, înghesuită între marginile prea înguste
ale unei ticăloşii de rînd,
cea mai cumplită încercare de înjosire a omului, pusă vreodată la cale.
« Călcaţi-i în picioare ca pe un noroi — grăia teoria — şi, astfel, vor ajunge noroi ».
De acolo pornea batjocura cu chip de bestie, care nu era numai a uneltelor şi părea izvorîtă de dincolo de oameni.
« Ştiţi să cîntaţi la pian ? » scria în formularul deportatelor ca să aleagă între corvoada la crematoriu şi tîrnăcop.
Medicii care întrebau :
« Aveţi tuberculoşi în familie ? » pe torturatele care scuipau sînge.

Cuvîntare rostită în faţa catedralei din Chartres la 10 mai 1975, cu prilejul comemorării a 30 de ani de la eliberarea din lagărele naziste.

◀ Catedrala din Chartres,
statui-coloane

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ulița din lagăr numită « Drumul Libertății »
Lista pedepselor pentru glume la aliniere,
citită deportatelor în poziție de drepți.
Lacrimile prelingîndu-se în tăcere pe obrajii lor.
Evadatele prinse, silite să poarte tăblița: « singură am venit înapoi ».
Construirea unui alt rînd de crematorii.
Pentru a face din femei niște animale
lanțul inextricabil al nebuniei și groazei
ilustrat de pedeapsa « opt zile în carcera dementelor ».
Și trezirea care le readucea, fără putință de scăpare, în sclavie.
Decese: 80%.
Ce însemnau lagărele de exterminare, nu s-a știut decît începînd din 1943.
Și, astfel, rezistentele precum și mulțimea de umbre care ne găzduiau sau ne și ascundeau, și-au dat atunci seama că nu numai ocna le păștea.
Am spus că niciodată atîtea femei nu au luptat în Franța
și din vremea prigoanelor romane, nicăieri pe lume atîtea femei nu s-au mai avîntat să înfrunte primejdia chinurilor.
A socoti Rezistența femeilor drept un vast serviciu auxiliar, de la agenta de legătură la infirmieră, înseamnă a confunda un război cu un altul.
Rezistentele au fost părtașele unui joc crunt,
Soldați, nu fiindcă ar fi mînuit arme (uneori s-au folosit și de ele)
ci fiindcă se îndreptau, noi voluntari, spre o agonie atroce.
Nu sgomotul face războiul ci moartea.
Victoria a pus capăt la două războaie.
Unul din ele era vechi de cînd lumea: celălalt nu se mai pomenise încă.
Dacă armatele s-au înfruntat din totdeauna
Rar femeile au luat deadreptul parte la această ciocnire.
Fiindcă nici nu exista mai înainte alt potrivnic decît armata dușmană.
Rezistența femeilor a fost un semn al vremii noastre; Gestapoul, la fel.
Poliția militară nu este nouă
dar războiul acesta nu de o asemenea poliție a fost purtat.
De aceea, prizonierele din zilele lui, nu spre lagărele militare au fost îndreptate.
Amestecul de fanatism și de abjecție al poliției politice
născocită împotriva dușmanilor politici,
nu avea nimic comun cu înverșunarea soldatului depe cîmpul de luptă.
Acest amestec aducea ura totală în ochii căreia
potrivnicul este, din capul locului, demn numai de dispreț.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ură implicînd în acelaş timp schingiuirea şi universul concentraţionar.
Pentru toţi cei îmbrobodiţi de Gestapo
« putorile de franţuzoaice » asasinaseră soldaţi germani.
Lagărele de soldaţi erau lagăre de duşmani.
Lagărele de exterminare nu se înrudeau cu ele.
Metodele de degradare ce nu puteau fi depăşite decît încarcerînd muribundele la un loc cu cele ce îşi pierduseră mintea,
au rămas de neînţeles pentru cei mai mulţi dintre noi.
Fiindcă ele nu îşi mai învederau rostul după ce interogatoriile se încheiaseră.

« În lagăr — îmi spunea Edmond Michelet — toţi mă întrebau dece oare naziştii îşi prăpădesc astfel mîna de lucru? ».
Nu era vorba de mîna de lucru ci de Răul absolut,
de o parte din om pe care omul o întrevede şi de care i se face frică.
Era, deci, neapărată nevoe ca femeile să nu fie cruţate.
Lagărul desăvîrşit ar fi fost un lagăr şi de exterminare a copiilor.
În aşteptarea unei mai chibzuite organizări, ei erau ucişi împreună cu părinţii.
Întocmai ca la caracatiţe, ca la monştri,
există ceva de nepătruns, înspăimîntător,
în voinţa de a dezumaniza pe oameni.
Idealul călăilor era ca victimele să se spînzure singure, din scîrbă de ele însele.
E uşor de înţeles pentru ce deportatele cereau călugăriţelor, deţinute ca şi ele, să le vorbească de pătimirile Domnului.
Dante! Floare la ureche! În lagăre, omul a dat pentru prima dată lecţii infernului.
Paznicii şi călăii trebuiau aleşi unul şi unul: nu-i de ajuns să vrei ca să şi poţi fi demenţial de sadic.
Recrutarea la întîmplare n-ar fi rodit decît o brutalitate frustă.
Mă îndoesc că nazismul să fi înfiinţat aceste lagăre doar pentru a băga spaima în omenire: multă vreme le-a ţinut cu grije ascunse.
Aparatul concentraţionar a fost oare cealaltă faţă, cutremurătoare, a serbărilor de la Nürenberg?
Dar Gestapoul este unul şi acelaş.
Şi nu am putea înţelege rostul adunării noastre de astăzi
dacă nu ne-am da seama că, paralel cu huruitul asurzitor al tancurilor, războiul tăcerii a fost purtat de femei împotriva Gestapoului.

Armata femeilor era Crucea Roşie.
În Rezistenţă, ele au renunţat la ocrotirea lor imemorială
şi au păşit în război pe poarta torturii.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În lagărele lor, înfruntarea din urmă a fost poate cea mai enigmatică.
Naziştii atît de hotărîţi să vă extermine, nu v-au asasinat.
Fără îndoială, era prea tîrziu.
Dar pentru a supravieţui, trebuia să ştii să şi vrei
în fiecare zi şi din toate puterile.
Aţi descoperit atunci că, în străfunduri, voinţa de a trăi era sacră.
Dezarmate, scoase din rîndul oamenilor, nu puteaţi depune mărturie decît continuînd să trăiţi.
Şi aţi trăit.
Generalul de Gaulle a aşteptat la Gara de Est primul tren de fantome.
Dar ar fi nedrept şi neadevărat să credem că deportate au fost numai agentele de legătură dintre nenumăratele reţele ale Rezistenţei organizate.
Cîte din tovarăşele voastre de lagăr nu au fost femei care, dîndu-ne o mînă de ajutor cînd se ivea prilejul sau ascunzîndu-ne, îşi primejduiau viaţa la fel ca şi noi şi ştiind-o bine.
Voi, cele ce vă aflaţi aici, nu vă deosebiţi întru nimic de cele pe care o aceeaşi suferinţă le aşează laolaltă.
Voi reprezentaţi şi pe toate femeile care nu făceau parte din nici o organizaţie dar a căror frăţie aţi simţit-o necontenit.
Aviatorii căzuţi se refugiau în cea dintîi casă de ţară întîlnită.
Camaradul meu englez, rănit împreună cu mine, a fost purtat din sat în sat pînă să ajungă în liniile noastre.
Am supravieţuit datorită sprijinului tainic complice al Franţei.
Nu al întregei Franţe?
Nu. Al celei care ne-a fost de ajuns.
Plugarul a fost adesea o plugară.
De aceea valoarea voastră de simbol este atît de mare.
De-o parte, sîrmele ghimpate electrificate, cîinii, Gestapoul,
hotărîrea nestrămutată de a degrada pînă la moarte,
fumul gros al crematoriului pierzîndu-se în norii ce se tîrau, grei.
De cealaltă, toate semenele voastre care au dovedit, fie şi în treacăt, că ar fi putut sta printre voi şi pe care nu le vom mai revedea niciodată.
Şi ele vă înconjoară acum în noaptea de priveghiu; şi pentru ele, depuneţi mărturie.

Aparatul emiţător de radio al grupului de rezistenţă vecin cu al nostru se afla instalat la o dactilografă, mătuşe a unuia dintre noi.
Tocmai fiindcă mătuşe-sa lucra acasă şi ţăcănea tot timpul la maşină, nepotul s-a gîndit că ţăcănitul acesta era foarte bine venit.
O întrebase dacă îi dă voe să aducă la ea aparatul.
I-a răspuns înălţînd din umeri: « bine înţeles ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nu făcea parte din nici un grup de rezistență.
La nepot ținea ca la un nepot, nici mai mult nici mai puțin.
Spunea doar atît: « să n-aud de naziști ! »
Cunoștea primejdia: era la sfîrșitul lui '43.
Nepotul a fost împușcat; ea s-a întors de la Ravensbrück.
Avea treizeci și patru de kilograme
Mă îndoesc că s-a gîndit vreodată, în acest răstimp, că făcuse o faptă eroică.
Nu-i plăcea acest cuvînt.
La Ravensbrück trebue să-și fi spus: « Ce să-i faci ! Niciodată n-am avut prea mult noroc . . . ».

Iată o față din cele mai simple ale Rezistenței, poate cea mai adînc semnificativă.
Astăzi știm că, în mulți dintre noi, femei sau bărbați,
patria stă cuibărită ca un ochi de apă tainică.
Facă destinul ca femeea aceea să se afle, în această clipă, și ea aici printre noi sau, deschizînd astă seară televizorul, să fie uluită auzind că s-a vorbit despre ea regilor de la Chartres care au privit pe Sfîntul Ludovic.

Portal Regesc în care de opt sute de ani bate inima țării,
ți-am adus prinos și cea mai umilă mărturie a Franței.
Am să-ți mai aduc una care, pe sora noastră de neguri, acum pomenită de mine, o va mișca mai adînc de cît propria sa pildă:

Aliniate, deportatele ascultau un lătrat plin de amenințări.
Cînd comandantul lagărului a tăcut, tîlmacea alsaciană a cuprins totul într-o singură frază:
« A spus că nu vom ieși de aici decît moarte ».
O neașteptată bucurie a însuflețit atunci întreaga aliniere.
În timp ce alsaciana rostea fraza, o veste se răspîndise printre buzele ce toate păreau neclintite: « se apropie aliații ».
« *Atunci, în toate închisorile, din Pădurea Neagră pînă la Baltica,*
imensul cortegiu de umbre care mai supraviețuia încă
s-a ridicat pe picioarele tremurătoare.
Și poporul celor din care tehnicele concentraționare
încercase să facă sclave fiindcă uneori fuseseră pilde,
popor jalnic de tunse și de vărgate, poporul nostru ! încă nedesrobit, încă în fața morții, a simțit că și de ar fi să nu mai revadă niciodată Franța va muri cu inimă de învingător. »

Credincioase sau nu, cunoașteți desigur vestitul stih de durere, de către toți rostit fiindcă durerea se află pretutindeni:
Stabat mater dolorosa . . . Și Mama Durerilor stătea în picioare . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În cripta acestei catedrale, sub slava orgilor și a secolelor,
Franța cu ochii închiși, vă așteaptă în tăcere.
Aceea dintre voi de care oamenii își vor aminti mai puțin
decît de toate celelalte, cea mai sărmană, aceea de care am vorbit adineaori, dacă mai este încă în viață,
să se apropie ca să audă înalta figură cernită șoptind:

Ascultă foșnind în umbră în jurul meu nesfîrșitul stol al celor date pradă morții.
Nu l-am părăsit.
Sfîntul Francisc spunea cerșetoarei din Asisi:
« *De ce nu pot, pe sărmanul tău obraz, să sărut întreaga sărăcie a lumii !* »
Pe al tău, eu, Franța, sărut toate surorile tale întru nimicire.
Am cunoscut multe captive, pe mine cea dintîi.
Pe cele a căror libertate înceta odată cu sfîrșitul zilei,
fiindcă lagărul se reîntorcea la venirea nopții.
Pe cele ce spuneau:
« Nu lăsați cîinii să intre; cîinii mușcă »
Întocmai ca și tine, am cunoscut și pe femeile care niciodată nu s-au gîndit la noi,
Cărora nimeni nu le spusese nimic.
Acum totul s-a aflat și se va ști și în veacurile ce vor să vie.
Cu ce s-ar făuri noblețea unui popor dacă nu cu acelea care i-au dăruit-o?

Tainic simbol, cele opt mii de chipuri săpate în piatra catedralei, văd în chipul tău copleșit pe cele opt mii de femei care nu s-au mai întors.
Primească ele, împreună cu tine, sub aceste bolți unde au fost miruiți atîția regi dați uitării,
mirul curajului.
Iar urmașilor de pretutindeni ai celor dovediți surzi și orbi,
poate chiar fiicei celei care te-a denunțat,
glasul înțelegerii din care au pierit urmele rușinei
le va șopti cuvintele pe care sărmanii noștri oameni din popor
au știut să le găsească pentru Du Guesclin,
singurul conetabil drag inimii lor.
Rămasă în viață, ieri preschimbată în rană vie, creștet ras al restriștei franceze,
« Nu e femee cu furca în brîu, oricît de săracă, în Franța, care nu și-ar jertfi truda ca să-ți plătească răscumpărarea ».

În românește de I. IGIROȘIANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDRÉ MALRAUX

LAZARE

Am fost atins de o boală a somnului; de cîteva ori mi s-au muiat picioarele şi am căzut, ca într-o sincopă, dar fără pierderea cunoştinţei; apoi, încă de două ori în cursul aceleiaşi săptămîni — a doua oară precedată de o ameţeală convulsivă. Examene medicale. Profesorii şi doctorii nu se vor putea consulta decît peste douăsprezece zile. Pînă atunci, scleroză a nervilor periferici şi cerebelul ameninţat, deci sînt ameninţat de paralizie? Care?

Deoarece lucrez poate la ultima mea operă, am reluat în *Nucii din Altenburg* scrişi acum treizeci de ani, unul dintre evenimentele imprevizibile şi răscolitoare, ca şi Cruciada Copiilor — o sută de mii de prunci porniţi singuri să elibereze Ierusalimul, exterminaţi sau luaţi în robie — evenimente care par a fi crizele de nebunie ale Istoriei: primul atac german cu gaze la Bolgako, pe Vistula, în 1916. Nu ştiu de ce atacul de pe Vistula face parte din *Oglinda Limburilor*, ştiu numai că se va afla acolo. Puţine subiecte rezistă la ameninţarea cu moartea. Acesta pune în joc înfruntarea fraternităţii, a morţii — şi a părţii din om care îşi caută azi numele şi care, desigur, nu este individul. Sacrificiul poartă cu Răul cel mai profund şi mai viguros dialog creştin; după acel atac al frontului rus au urmat Verdun, iperita în Flandra, Hitler, lagărele de exterminare. Tot acest cortegiu nu poate şterge ziua spasmodică în care umanitatea necunoscută a luat forma demenţei, ca şi în faţa bombei atomice. Dacă aviatorul s-ar fi lăsat să explodeze odată cu bomba lui, în loc să o arunce asupra Hiroşimei, noi nu l-am fi uitat — chiar şi după o altă bombă; dacă regăsesc acest lucru, o fac deoarece caut regiunea crucială a sufletului, unde Răul absolut se opune fraternităţii.

Cunoaştem îndeajuns ceea ce s-a petrecut în ziua aceea, pentru a ne-o putea imagina; din ceea ce s-a petrecut după aceea n-a rămas nimic. Amintirile publicate se opresc la intrarea în ambulanţă; să nu sperăm că vom mai putea descoperi altele după şaizeci de ani. În Alsacia, la sfîrşitul anului 1944, nu se mai cunoştea numele supravieţuitorilor de la Bolgako. Istoria şterge pînă şi uitarea oamenilor; fulgerarea aceea s-a spulberat îndată în neantul zilelor de război, întrucît al doilea regiment, care urca în rînd cu ambulanţele, a străpuns liniile ruseşti.

---

* ANDRÉ MALRAUX: LAZARE, ed. Gallimard, 1974. Fragment.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nu a rămas nimic din eveniment. Pentru a-și afla lumina ei supraomenească, fulgerarea *trebuia* oare să se șteargă? Altfel, nu s-ar fi pierdut oare în poveștile de delir, beție sau panică pe care națiunile nu doresc să le rețină? Acest atac exercită asupra mea acțiunea tulbure și puternică a marilor mituri, a acelui *Nu* al Antigonei și al lui Prometeu. . . Am retrăit mitul necunoscut al Vistulei, pentru că l-am scris — sub o altă formă, în 1940 cînd eram prizonier, în 1941 cînd am evadat. Pentru a-l relua părăsesc fragmentele acestei cărți în care se înghesuie amintirile mele, obsesiile mele, presimțirile mele. . . Moartea care îmi dă tîrcoale mă lasă pradă acestui mit, care a ajuns pînă la mine, acum treizeci de ani, de pe celălalt tărîm al vieții.

Shakespeare, smulgînd cortina, transformă banalitatea morții în revelațiile lui Macbeth, ale lui Hamlet, ale lui Prospero; el ne dezvăluie ceea ce știm. Odată cu primele gaze de luptă, Satana reapare deasupra lumii; dar Flagelul nu învinge orbul instinct de viață răsărit iarăși în singura pădure din Europa în care mai trăiau încă bizonii din cuaternar. Cunoaștem oare multe exemple despre om și moarte, măcinați împreună de fraternitatea sălbatică — înscrisă în om, programată, ar zice ordinatoarele ricanînd? În ziua aceea, venită din aceleași depărtări ca și Răul, semifiara adîncurilor din care s-a născut omul a descoperit, cu bale la gură, semeția lui Prometeu. Poate că împresurat de moarte, mă refugiez în povestirea uneia dintre cele mai enigmatice tresăriri ale vieții. . .

Aici individul nu există. . . În străfundul dușmanului există și milă. . .

O nouă criză.

E timpul ca augurii să se întrunească.

Mă plimbam prin birou. Ca și cum scena pe care o descriam ar fi umplut încăperea, am fost posedat de o tensiune turbată, m-am răsucit în jurul meu cu toată forța, m-am năpustit, cu fruntea înainte, asupra geamului bibliotecii, m-am izbit de una dintre barele de lemn și m-am prăbușit. Bara n-a cedat; am deviat astfel prăvălirea care mă împingea spre geam? N-am leșinat; după comoție, am însemnat, ca să nu uit: « posedare fulgerătoare ». Lucrul de care eram amenințat semăna mai mult cu nebunia decît cu o boală; termenul de boală, pe care l-ar impune cancerul sau tuberculoza, nu-mi vine în minte în fața unei boli pe care nu o cunosc; mai cu seamă, de care nu *sufăr*. Poate că nici nebunii nu suferă. . .

În sfîrșit, conciliabul al medicilor. Așa-i, cerebelul este amenințat: vindecare, paralizie, sau moarte. Spitalizare de urgență.

Șoaptele morții prefac aspectul străzilor care duc spre Salpêtrière.

Fiecare schimbare de viteză repetă scrîșnind cuvîntul: insolit.

Privesc tot ceea ce văd. Ca și cum asta ar deveni ceva foarte interesant. Autocomedie? Insolit, doar insolit — și trecător. Trecător tu însuți.

La zece dimineața pe șoseaua dinspre Verrières nu-i aproape nici o mașină. Acum treizeci de ani era mărginită de case vechi și de « pavilioane » din piatră de moară al căror dezolant monopol îl poseda Franța. Acum se succed ansambluri de clădiri și macarale mecanice, marțieni învingători — ca Cetatea lui Nasser luînd cu asalt Orașul Morților din Cairo, unde Cadillac-urile se freacă în zori de burțile măgărușilor și de samarul lor de iasomie umezită de roua nopții. N-a fost nevoie decît de cincizeci de ani pentru a șterge Islamul asemănător cu cîmpiile din Biblie în fața deșertului etern; pentru a șterge din India Imperiul britanic. La Hong Kong, taifunurile din sud care se distrau cu colibele de paie, rostogolesc deasupra ultimelor pacheboturi iluminate, schelele de bambus smulse de la zgîrie-norii în construcție. Ce importanță are Hong Kong-ul? Pe drumul spre piața Grève, condamnații zîmbeau fetelor frumoase. N-am citit niciodată numele sentimentului pe care îl încerc. Să spunem: o angoasă neobișnuită. Care se hrănește din toate.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Nici urmă de fortficații. Pe vremuri le-am văzut pe acelea de la « poarta Germaniei » pe sub care taxiurile rechiziționate pentru a transporta întărituri pe Marna și spahiii îngrămădiți în ele plecară spre a străbate șirurile de femei « venite din mahalale » fără urale nici cîntece. La poarta Orléans, ca piață Jean-Jaurrès, pînă și blocurile de locuințe ieftine sînt insolite. Toate formele se înrudesc atunci cînd privirea care alunecă peste ele poate fi ultima.

Intru în vechiul Paris de Sud, care îi aparține lui Daumier prin etajele sale, și urîțeniei mondiale prin dughenile sale, reclamele și afișele lor. Europa, cînd m-am înapoiat în ea pentru prima oară, însemna dughenile.

Iată gara Austerlitz, cîrciuma care a luat locul cabaretului luxos unde Hortense Allart se așeza pe genunchii lui Chateaubriand : « Eram tînără, îmi cerea să cînt arii șugubețe ; și, după aceea, făcea ce voia. . . » Iată spitalul Salpêtrière, domul ca un as de pică al capelei. Trecînd pe sub portal mașina se hurducă, așa cum în 1944 s-a hurducat și Mercedes-ul blindat al Gestapoului care mă ducea la închisoarea din Toulouse.

Aleile, edificiile lungi care se apropie și de cazarme și de monumente : se apropie de trecut. Apoi cele două clinici, foarte moderne. În hol, umbre tăcute din Pogorîrea în Iad, amestecate cu pijamale de pensionari, scaune cu rotile ce se furișează.

Camera mea. Două infirmiere din Antile. Una seamănă cu doicile negrese care au alinat atîtea păsuri vreme de secole, în Insule ; cealaltă, înaltă, veselă și frumoasă, pare delegată de îngerii hilari din filmul *Pășunile verzi*. Instalare, halat, coridor, sînt condus în sala de electroencefalografie. În ascensorul oprit între două etaje, un glas cheamă în ajutor. Alt ascensor. Alt coridor. Fioroase cărucioare, tărgi — una, cu brațul acela de erou mort care atîrnă de-a lungul veacurilor. Tăcere uimitoare pentru că te aștepți la gemete sau țipete. Infirmiera mă introduce. Cordialitatea profesorului. Aparate.

Întoarcere. Sala de electroencefalografie era vopsită în ulei alb, coridorul era vopsit în ulei alb, camera mea este vopsită în ulei alb. Florile trimise de prietenii mei sînt nelalocul lor în acest univers fără lemn și fără stofe, străin ca și o planetă unde n-ar putea trăi decît vopseaua albă, nichelul, eprubetele, obiectele de sticlă, cearșafurile — și bolnavii. . . Abia m-am culcat de un sfert de ceas și intră un prieten doctor, care seamănă cu generalul de Gaulle în 1940, de pe vremea șepcii lui cu frunze de stejar : « Nimic nu este ireversibil. » Ceea ce vrea să însemne, presupun, că cerebelul nu este încă atins. Verdict de viață?

Celălalt oare se pronunță?. . .

Zgomotele farfuriilor și furculițelor se sting, se lasă noaptea. În ciuda insonorizării, țipetele de tortură pe care le cunosc, deoarece toate seamănă cu țipetele de copii, se împletesc de-a lungul coridorului cînd se deschide ușa. Țipete de bolnavi intrați în precomă și care nu simt nimic, spune infirmiera : cînd pot fi salvați, nu-și mai amintesc decît că au dormit. « E fals, mi-a spus cu tristețe unul dintre profesori. Habar n-avem ce se petrece în starea precomatoasă ; bolnavii salvați ne citează adesea fraze pe care le-am rostit dinaintea lor cît timp erau în catalepsie. » Biata infirmieră ! Aceia care sînt siliți să trăiască în freamătul durerilor simt nevoia să le ignoreze.

Perfuzia care mă imobilizează trebuie să dureze unsprezece ore. Acul înfipt în vena brațului tremură ușor. Nu se mai vede lumină sub ușă ; nu se mai aude nimic decît trecerea infirmierelor de noapte — și, de fiecare dată cînd ele intră, țipetele îndepărtate scoase fără știința lor de aceia care vor mai trăi și de aceia care

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nu vor mai trăi. Ghemuite ca Parcele, inconştienţa şi moartea au luat în stăpînire spitalul Salpêtrière.

Din nou, faptul că nu sufăr mă nedumereşte. Moartea, în mintea noastră, este atît de puternic legată de durere, încît omul rămîne uluit în faţa unei boli care poate fi mortală, dar care nu-l chinuie : buimăcit de cel mai deconcertant divorţ al timpului nostru. Ea rătăceşte prin spitale într-un chip insinuant, biologic, ignorat de lupte. Aici, bolnavii se succed ca şi generaţiile pe pămînt. Dar, în ce le priveşte, generaţiile nu se vindecă.

Importanţa pe care am dat-o caracterului metafizic al morţii m-a făcut să mă cred obsedat de deces. Ca şi cum s-ar putea crede că biologii consacraţi studiului naşterii caută posturi de doică. Moartea nu se confundă cu decesul meu.

Doliul dispare, copiii sînt ţinuţi departe de cimitir, dar la televiziune o zi fără omor ar fi o zi fără pîine. Decesul este legat de luptă. Am notat pe vremuri mirarea lui Saint-Exupéry, căruia îi răspundeam : « Curajul fizic este nutrit de un sentiment de invulnerabilitate. »

. . .Boala ignorează atracţia tulbure a primejdiei. Pentru mine ; căci, la căpătîiul tatălui meu mort. . .

. . .Cînd s-a omorît, a lăsat pe noptieră o carte oarecare, deschisă la o pagină unde subliniase fraza : « Şi cine ştie peste ce vom da după moarte ? » În umbra stoică a sinuciderii se strecurase curiozitatea faţă de necunoscut. . .

Durerea din Salpêtrière aşteaptă noaptea. În timpul dimineţii, perfuzii, injecţii. « Păşunile-Verzi » intră precedată de rîsul ei, apoi şi alte infirmiere care ar vrea să stea de vorbă în aşteptarea momentului cînd voi putea să le răspund, mîine, poimîine. . . Deşi nu am dureri mari, sînt absent, refugiat în febră. Mintea se lasă pradă orbecăirii morţii ca şi aceleia a somnului.

. . .Ora zece. Dezolării copilului italian, pe care îl aud din sfert în sfert de oră strigînd : « Mammá. . . » deasupra mea, îi răspund ţipetele păsărilor de noapte din pădurea siameză, ivirea zorilor în chiotul maimuţelor. Spitalele sînt bîntuite, dar epuizarea bolnavilor se armonizează cu împăcarea de neînvins a umbrei. Cum numesc budiştii asta ? Da : Pacea Abisului.

Cum ne putem *obişnui* cu o aşteptare intolerabilă ? Vreme de douăsprezece zile, am aşteptat decizia medicilor ; de cînd sînt aici, aştept, mîzgălind note ilizibile, efectul tratamentului, sau eşecul lui. Dacă trebuie să mor de data asta, a muri va fi însemnat a aştepta ? Ne gîndim la boli ca la nişte drame ; unele sînt somnolenţe — somnolenţe din care nu te mai trezeşti.

Inconştientul este un colaborator atent. Îmi corijez fraza întrucît scrisesem doar : dacă mor — ca şi cînd moartea era o ipoteză.

Cearşafurile fierbinţi ale febrei diurne învălmăşesc totul. Spre a scăpa de murmurul vaietelor, încerc să supun aceste imagini unei cronologii încîlcite. . .

. . .Omul îşi revede într-adevăr viaţa cînd un accident îl face să-şi piardă cunoştinţa ? Marcel Arland mi-a spus că a întîlnit acest film vertiginos. Eu nu l-am întîlnit nici în luptele de aviaţie, nici în faţa plutonului de execuţie din Gramat. Oare e nevoie de spasm (Arland era gata să se înece) ? Provoc o autoapărare confuză, şi ştiu asta. Pentru *Antimemorii* am luat de cîţiva ani obiceiul de a culege, de a prinde

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

imaginile de odinioară. Cele care se succed aici se cheamă unele pe altele, biografie la fel de falsă ca şi celelalte. Ele se îndreaptă spre război din pricina horcăitului care continuă deasupra mea?

Cîteodată apare judecata, care tatonează. Dar atingerea uşoară a morţii nu cheamă examenul, ci îl alungă. Bărbaţii şi femeile care vorbesc despre viaţa lor, aici, spun că « au avut noroc » sau nu. Ce ar însemna un examen care n-ar fi « de conştiinţă »? Uimire? ! Acolo unde moartea dă tîrcoale, uimirea nu i se adresează decît ei. Mă gîndesc la aceia care mi-au vorbit despre viaţa lor prefăcîndu-se că mi se adresează, fiindcă se adresau mai întîi lor înşişi. . .

. . .Cu o amărăciune ostenită, prietenul meu Méry vorbea despre femeile pe care le iubise; glasul său tărăgănat şi dăruit înlesnea trecerea cortegiului milenar al derîderii în noaptea malaieză, în care lătra un singur cîine. « Aş vrea să-i destăinui morţii, care nu e departe: ce noroc are omenirea că nu înţelege nimic din nimic! »

Ce să înţelegi? răspunde moartea care mă înconjură. Nu ne punem identitatea sub semnul întrebării. « Eul, acest monstru incomparabil şi trecător pe care viaţa îl răsfaţă în inima sa », am scris în *Condiţia umană*, acum patruzeci de ani. . .

Murmurul vaietelor reîncepe (reîncepe oare la aceeaşi oră în toate spitalele din lume?).

Numim boli mortale bolile de pe urma cărora se moare; cum să le numim pe acelea de pe urma cărora s-ar putea muri? O boală care nu are nume decît pentru medici pare o enigmă, cînd ea scapă din ghearele suferinţei care are un nume pentru toată lumea. În faţa acestei ameninţări fără formă, sentimentul meu cel mai constant este uluirea. Deoarece, în locul acesta bîntuit de durere, eu tot nu sufăr. O neaşteptată gripă Hong Kong, nepoftită ca şi cîinii în cimitire, a venit să falsifice observaţiile. Sprijinit de un baston, pot să merg pînă la capătul coridorului, a cărui fereastră domină curtea. În jurul maşinilor, bolnavii, în grup pentru prima dată. I-am întrezărit la venire, şi nu pătrund în sala de electroencefalografie decît strecurîndu-mă pe lîngă cărucioare şi tărgi cu braţe atîrnînde. Acum şapte ani — şapte ani — nici unul dintre noi n-ar fi ieşit valid. Jos, rătăcesc pijamale cu baston, în scaune cu rotile, sau mergînd şontîc, şi, cînd şchiopul se întoarce, vezi chipul bolii. Este strada noastră a Morţii. Pijamale dungate, umbre ale lagărelor de exterminare eliberate în 1945. Inamicul nu este Reich-ul efemer, ci paralizia la fel de veche ca şi omul.

Gripa revine. Mai întîi 40 de grade; apoi febra scade, mă înfăşor în căldura ei şi în visare. Din nou Singapore, ceaţa, cîinele care latră. « Ce legătură am eu cu copilul ăsta cu glugă? » şi copilul cambodgian care mîngîie motanul Ştergător-de-Pană. Şi eu, ce legătură am cu. . . ce? Memoria mea nu se îndreaptă niciodată spre mine fără efort. Am citit ceea ce priveşte cărţile mele, nu şi ceea ce mă priveşte. Nu-mi aduc aminte de copilăria mea. Nici măcar, fără o atenţie deliberată, de prietenii mei morţi. Aş regăsi, străduindu-mă, trei dintre aniversările mele? Voi studia oare într-o zi (dacă vine o zi. . .) mecanismele memoriei, care mă intrigă de multă vreme? Psihanaliza nu reţine decît conţinutul lor; cu toate acestea, aptitudinea pentru amintirile favorabile nu-l orientează pe om spre acelaşi pol ca şi aceea pentru amintirile duşmane. Freud a scris vreodată cuvîntul fericire? Cînd voi putea să mă adresez tovarăşilor mei de boală, îi voi întreba dacă amintirile lor sînt adesea legate de elemente: nori, ape curgătoare, noapte. În seara aniversării celor şaptesprezece ani ai mei, trec pe podul Châtelet, şi emoţia *Orestiei* pe care abia o descoperisem la teatru în versiunea lui Leconte de Lisle se îmbină cu apusul din spatele turnurilor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

negre ale palatului Trocadéro. . . Sau dacă amintirile sînt legate de ceea ce aparţine vieţii, cît şi vieţii noastre. « Amintirile mele sînt grupate după căldura şi după frig », mi-a spus Hemingway.

În timpul noului consult al medicilor, în sala de radiologie, priveam ilustraţiile unui studiu asupra mea. Fotografiile mele de cînd eram copil, elev, soldat, ministru, drumeţ exprimă şi mai puţin viaţa mea, cît succesiunea acelora care mă însoţesc. Motanul negru care mergea pe urmele mele pînă la marginea pădurii nu vine după turnurile negre ale palatului Trocadéro în apus de soare, nici după evadarea mea. Muntele care desparte cele două versante ale Malayei desfăşurate pînă la oceanul Indian şi pînă la Pacific nu vine după amintirea mea despre Himalaya pierdută în ceaţa care ascundea lanţul superior; şerpaşii malaiezi nu urmează după şerpaşii tibetani, cu limba scoasă în semn de bun venit, pe peronul gării. Imaginile nu alcătuiesc o biografie, nici evenimentele. Doar iluzia narativă, travaliul biografic creează biografia. Ce a fixat Stendhal, dacă nu momentele biografiei sale? Fiecare îşi încheagă trecutul pentru un interlocutor insesizabil: Dumnezeu, în spovedanie; posteritatea, în literatură. Omul nu are biografie decît pentru alţii. Am început să-mi amintesc în 1941, în faţa focului din casa mea de la Roquebrune; de multă vreme nu mai văzusem cum ard butucii într-o vatră şi mă gîndeam: oare-i vîrsta care bate la uşă pentru prima oară? Imaginile, aici, se înşiruie prin analogii, lăncii din Ardennes şi din Djibouti, orbi din Montmartre şi din noaptea spaniolă, cîinele din Annaba în vitrină şi motanul care mă însoţea spre linia de demarcaţie — focuri unde gesticulau umbrele peste cîmpurile Rezistenţei şi atîtea aerodromuri în zorii zilei. . .

Aud o dată mai mult deasupra mea ţipătul: « Mamma! » Vaietele din camera învecinată au devenit mai ascuţite; deosebite de acelea care le însoţesc. Nu mai încape nici o îndoială: sînt horcăituri.

Eu. Inexplicabil, personajul acesta, care uneori mă obsedează, nu mă interesează aici. Trupul meu cu celule provizorii este al meu şi, dacă mă otrăvesc, nu altul va muri în locul meu; cu toate acestea, o lume ca a noastră, în care divorţul este răspîndit, sugerează mai mult discontinuitatea ecît continuitatea individului. « L-am admirat pe Goethe, spunea Méry. Nu prea mai cred că accidentul se transformă în experienţă; nici că port cel mai mic interes faţă de insuportabilul adolescent cu glugă care am fost. . . » Dealtminteri îşi amintea de acest adolescent, într-un fel care nu-i aparţinea decît lui. Trecutul meu mă stînjeneşte. În ziua aniversării a patruzeci de ani (cînd treceam clandestin linia de demarcaţie împreună cu motanul negru), aş fi vrut să mă fi născut în ajun. Civilizaţia noastră, în care clipa devine rege, tratează trecutul la fel cum face şi moartea. Omul. Omul, înseamnă glasurile prizonierilor francezi în lagăr, glasurile soldaţilor germani în tranşee. Şi ce înseamnă un trecut care nu este o biografie? O conştiinţă de a exista, mai adîncă decît conştiinţa, şi pe care nu o socot drept cunoaştere?

Am recitit moartea lui Antoine din *Familia Thibault*. Roger Martin du Gard, foarte atent la documentaţie, a trăit printre medici. Multă vreme, Antoine speră că se va însănătoşi. Sentimentele lui mă uimesc. Va trebui să se vorbească, dacă mor aici, despre o moarte neobişnuită? Nu întîlnesc bilanţul vieţii şi nici vertiginosul trecut al celui înecat. Nici o înduioşare pentru ceea ce trebuie să dispară împreună cu mine. Puţine amintiri despre sentimente, chiar şi de dragoste. Nici o urmă de litanie pentru « niciodată de aici înainte ». O mare rapiditate a trecutului; abia dacă se poate numi o durată. Imagini, nu evenimente, doar dacă le caut cu dinadinsul. O conştiinţă fără memorie. Indiferenţă la ideea de a trebui să fixez momentul sinuciderii (« A-ţi spune: în seara asta. . . » notează plin de nelinişte Antoine, care se va sinu-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cide). Ştiu, omul se poate gîndi cît pofteşte la sinucidere; patricienii romani osîndiţi nu se grăbeau. Socrate s-ar fi arătat mai puţin răbdător, dacă şi-ar fi chemat el însuşi moartea — pe care cel puţin a acceptat-o? Şi, tot astfel, te poţi omorî mai curînd.

Am scris: « Ce importanţă are ceea ce n-are importanţă decît pentru mine? » Egoismul nu ne duce decît la a ne prefera, cu o vehemenţă confuză. M-am gîndit mult la mine? Autoaprobarea nici nu cere atît. La urma urmelor, nici contrariul: omul nu se judecă deloc pe sine. Nu voi începe s-o fac în noaptea asta. « A cunoaşte oamenii pentru a acţiona asupra lor » face parte dintre baliverne. Te poţi cunoaşte pe tine însuţi? Hotărîrile capitale sînt iepuri pe care îi împuşti în trecere; e mai bine să ştii să tragi. În noi sălăşluiesc monştri banali. Numim meditaţie un gînd care nu are drept obiect acţiunea, şi cuvîntul acesta nu e departe de imploraţie. După mine « a filosofa, înseamnă a învăţa să mori ». Frază pretenţioasă, la Salpêtrière. Rezonanţa ei gravă nu răspunde la întrebarea « Cine sînt? » ci la « Ce înseamnă o viaţă? »

Din nou horcăitul.

Nu ştiu nimic despre vecinul meu: un om. O viaţă necunoscută. Decît de el însuşi.Oare? Mi se pare că Jean-Jacques a îndrăznit să umple cu propria lui viaţă şi cu descoperirea « naturii » (« Am descoperit fluturii şi natura în apropierea morţii », mi-a spus Méry) prundişul dezgolit de refluxul vieţii universale, pe care Hristos, îndepărtîndu-se, o lua cu el. Ştiu ceea ce un artist poate scoate din dialogul fără sfîrşit al soarelui cu oceanul; ştiu ceea ce înseamnă goana umbrelor în jurul incinerărilor, firele de cenuşă care alunecă pe Gange, noaptea, între reflexele albastre şi roşii. Ştiu, Rousseau, ceea ce un mare spirit poate scoate dintr-un ierbar; şi de asemenea că un călugăr zen încearcă să ghicească, în lipsa putinţei de a o vedea, creşterea unui fir de iarbă. Dar la ceasul cînd se trezeşte oraşul cu scîrţîitul firav şi profund al pietrişului din golfuri, cel mai puternic glas nu este acela al morţii care mă înconjură şi pe care o port în mine, ci misterul vieţii sub care oamenii se mistuie sau trec, aşa cum Varşovia în flăcări se stingea, în film, acoperită de seninătatea albă a mării de nouri. Conştiinţa vieţii mele suspendate este un răspuns peremptoriu şi inform, ca şi conştiinţa echilibrului revelată de clipa în care o pierdem. Conştiinţa ultimă nu are nimic comun cu amintirea actelor noastre, nici cu descoperirea tainelor noastre. Nu eşti istoria ta pentru tine însuţi. Asia a presimţit de nenumărate ori că problema capitală a omului este de a înţelege « altceva ». Rugurile nocturne reflectate de Gange în aşteptarea destinului, ca şi focurile noastre de rezistenţi în aşteptarea avioanelor de la Londra, Buddha devenit fosforescent prin iluminare şi deasupra căruia se roteşte zborul ca un vîrf de lance al păsărilor migratoare. . . Moartea îmi şopteşte, astăzi ca şi la întoarcerea din groapa de tancuri, că secretul vieţii noastre n-ar fi mai puţin cumplit, dacă omul ar fi fost nemuritor.

Infirmiera intră, cu seringa de Pravaz în mînă: « Să nu vă fie frică! » Rîs inutil: nu mai simt injecţiile. Cuvintele acestea fac parte fără îndoială din meseria ei. Iese. Zgomotele durerii se înalţă odată cu ziua. Încă de la plecarea mea din Verrières, străzile deveniseră insolite; infirmierele, medicii sînt şi ei, ca şi plantele lăsate în faţa ferestrei mele, în ciuda regulamentului. Printre ele şi ciclame. Îmi plac petalele lor cărnoase cum îmi plac ciupercile. Ce japonez mi-a spus: « Dacă priviţi florile în acelaşi fel cum priviţi pisicile, înţelegeţi în chip onorabil Viaţa. » Ea este insolită; şi cînd încep să se învîrtă căluţii de lemn ai amintirilor, este a mea. Motanul meu o lua razna străbătînd salonul, se oprea, cu lăbuţele întinse, se lingea minuţios: se răzgîndise. Visuri de pisici, destine de plante. . . Fiecare formă a vieţii este insolită pentru alţii ca şi şoseaua dinspre Verrières, dar toate împreună sînt insolite pentru. . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pentru cine, pentru ce? Religiile s-au născut oare în scopul de a aduce oamenilor zei, pentru care ei să nu fie insoliți?

Față de « povestea spusă de-un nebun, de vuiet și de furie plină, dar neînsemnînd nimic » a lui Shakespeare, amărîta grămăjoară de secrete nu-și va fi impus multă vreme semnificația derizorie. « Ce înseamnă viața? » este cea mai stăruitoare întrebare. Mă gîndesc la Benares, la generalul de Gaulle. Acum a murit. . . Dinaintea nămeților de zăpadă care acopereau cîmpurile, eu am spus, și el a repetat domol: « De ce ar trebui ca viața să aibă un sens? »

Vecinătatea agoniilor inundă întrebarea « Ce sînt eu? », o face de prisos. Ar fi falsă într-o agonie solitară? Acest turism în arhipelagul morții ignoră orice suită în evenimente, lasă singură și goală conștiința cea mai lipsită de formă și cea mai intensă, convulsiva « Sînt ». Dar nu trecînd peste cealaltă întrebare: ce este aventura umană? Zăpada de la Colombey, zăpada de la Vézère. . . În timpul iernii din 1943, între ilustra comună Eyzies și necunoscuta Lascaux, unde erau ascunse armele noastre, m-am întrebat, visînd la turmele de reni departe în zăpada preistorică, dacă omul s-a născut cînd, în fața unui cadavru, a șoptit pentru prima oară: « De ce? » De-atunci încoace omul s-a repetat foarte mult. Inepuizabilă dihanie.

Bate cineva la ușă. Un necunoscut intră, fără a aștepta să i se răspundă. Un șoarece alb cu părul alb.

— Domnule, îmi cer iertare dacă vă deranjez . . . Știu că sînteți un om foarte instruit și, pe urmă, domniei-voastre . . . vi se ascund mai puține lucruri . . . Sînt noul dumneavoastră vecin, m-am gîndit că am putea poate . . . În sfîrșit, iată ce-i: mor mulți aici.

Îi răspund, destul de tulburat:

— Acum mai puțini . . .

— A! Credeți, acum mai puțini? Mai puțini . . . Nu vreu să vă deranjez . . . Mă duc . . .

Salută, în mici sacade.

— În orice caz, în ce mă privește, dacă s-ar întîmpla . . . în sfîrșit . . . dacă s-ar întîmpla să . . . puteți fi sigur că voi ști să mă țin: nu voi necăji pe nimeni. Mulțumesc, domnule. Cred că m-ați liniștit puțin . . .

Mi s-a trimis o frumoasă pisică artificială, care miaună cînd o apeși pe burtă. Se numește Blană. Infirmierele din Antile vin s-o mîngîie, încîntate să vadă o pisică în clinică, chiar și neadevărată. Prezența ei mă face să mă gîndesc la tipii de la Gestapo care se jucau sărind capra sub bolțile închisorii din Toulouse. Dar biata Blană nu prea mă apără. Urcușul vertical al temperaturii ține de febra mea « Hong Kong » episodică și intensă, sau de o recidivă? Întemnițat de ea, hoinăresc din amintire în amintire și văd cum pisica artificială hoinărește de la o mobilă la alta. Imagini din Spania încep iarăși să se învolbureze în cîntece și în înfrîngere. Am revăzut-o la Madrid pe fata pe care o iubeam în Siberia cînd luminile uzinelor sovietice se aprindeau în zarea stepelor întocmai ca speranța lumii. Mao, la fel de puternic și masiv ca și absurda coloană egipteană din palatul Poporului de care se sprijină, cu infirmiera în spatele lui. Războiul de pe vremuri: un moșneag clătinîndu-se ca Imperiul chinez o ia la fugă sub bombe strîngînd la piept cușca greierului său. În curtea unui restaurant, un bananier strălucește deasupra unui coral transparent ca un enorm piersic înflorit: mormanele de carapace ale langustelor mici. Bate un clopot. (În capela spitalului Salpêtrière parcă nu se mai slujește?) Cum suna oare primul clopot, în clopotnița de lemn merovingiană? Unde va suna ultimul? Dinaintea cadavrelor cu spinările zăbrelite de vertebre dintr-un lagăr de exterminare, un supraviețuitor întrebat de un ziarist își scarpină haina care seamănă cu pijamalele bolnavilor noștri

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

și răspunde cu un rest de glas: « Vedeți dumneavoastră, în inima noastră nu mai poate fi loc decît pentru iertare ... » Trenuri în bătaia ploii. Inscripția lui Assurbanipal: « Glasuri ale oamenilor, țipete ale animalelor mici și mari, strigăte de voioșie, eu le-am făcut să amuțească în cîmpiile unde s-au statornicit în sfîrșit fiarele sălbatice. » Fiare sălbatice — cunosc regiunea Babilonului — în turme, pe nisipul deșertului care murmură ca și nisipul din clepsidre, cum murmură acum durerea în jurul meu. Vine noaptea. Zarvă, clinchet de farfurii, vaiete care se apropie: către rezistenții încercuiți, zgomotele nocturne se ridicau împreună cu țipetele animalelor trezite din somn, lătrături ale războiului nevăzut și vecinătate a dușmanului nevăzut. Infirmiera Moulinette își vîră capul, « Pășunile-Verzi » rîde.

Mă trezesc. E noapte ... « Mă doare ! » strigă bietul meu vecin pe care infirmiera nu izbutește să-l liniștească. Am fost lăsat să dorm. Adesea mă cufund pe nesimțite în somn. Deși tot n-am dureri mari, simt un dezechilibru învăluitor, gata să se rupă, ca și cînd mi-ar veni să vomit. În odaia de baie mi s-au lăsat pilulele pe care trebuie să le iau. Mă duc să le caut fără să aprind lumina, revin spre patul foarte înalt, ca toate paturile din clinici. Bîjbîi de-a lungul peretelui. Nici urmă de întrerupător. Mă prăbușesc într-o ceață neagră, fără durere, picioare de cîrpă, răcoare. Am căzut pe lespezi? Patul trebuia să fie în față. Nu pot să mă ridic. Nici să mă mișc. Nu mă unduiesc numai în întuneric ca un înecat, ci nu știu unde mă aflu. Nu mai există direcții. Nimic mai inexprimabil decît o senzație necunoscută. Posedăm cele patru direcții ca și membrele noastre; trupul meu a dispărut odată cu ele: nu mai am trup, nu mai există « eu », nimic care mă înconjură, o conștiință neliniștită care nu sugerează apropierea morții, deși nu este conștiința vieții obișnuite. Întunericul alunecă în derivă. Izbutesc să mă răsucesc, să mă sprijin în brațe pentru a înainta spre pat. Să mă agăț de cearșafuri, să găsesc întrerupătorul sau soneria? Am înaintat un metru; mîna mea atinge o suprafață. Nu e patul, ci un perete — care se clatină. « Atracție » în Luna-Park, odinioară: copil, bine înfipt într-un fotoliu, vedeam sala mică zdruncinîndu-se, învîrtindu-se de jos în sus în jurul meu. Mai tîrziu, într-un fel mai amenințător, cînd avionul care cade, ieșind din nori, descoperă pămîntul oblic. Este oare o criză? De ce fel?

Iată patul. S-a micșorat mult. E foarte tare. Un obiect cade din pat, se sparge. De ce au pus obiecte de sticlă pe patul meu? Și ce îngust mai este! Să nu cad.

Oare mi-am pierdut cunoștința? Înainte de a veni la clinică, atunci cînd cădeam, rămîneam conștient. Întunericul nu se mai învîrtește. Încetul cu încetul, mă ridic la suprafață. Nu-i patul meu. Pot să-mi așez picioarele pe lespezile răcoroase, să merg pe lîngă lucrul pe care eram culcat; regăsesc întunericul fără forme și tot fără direcții, în care greutatea mea mă lipește de sol. Mîna stîngă atinge o suprafață, mă așez în genunchi. Nu știu unde mă aflu, dar genunchii mă dor și suprafața este cu siguranță un perete. Încerc să mă ridic în picioare, izbutesc după al treilea efort, întîlnesc un alt perete. Nici acum nu dau de pat. Oare sînt orb? Întunericul este dens, însă, din fericire, inegal ... Pe dibuite spre stînga. O mobilă: este noptiera, o lampă cade. Ating patul — comutatorul!

Iată camera vopsită în ulei alb, florile din fața ferestrei. Am mers spre dreapta crezînd că merg drept în față. M-am ghemuit pe o masă scundă. Suprafață plană. Iată adevăratul meu pat. În care predecesorul meu poate a murit, în care boala îl va aștepta pe succesorul meu. Pe care l-am părăsit de douăzeci și cinci de minute, după cum spune ceasul.

Și pilulele? Flaconul sclipește pe jos, la perete, în colțul opus. Am făcut înconjurul camerei. În timpul cît am fost leșinat? Nu-mi amintesc să fi *leșinat*. Oare îți poți aminti asta? Mă gîndesc la ceea ce mi-a spus profesorul, despre bolnavii salvați

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

din precomă. Aceste douăzeci și cinci de minute de viață somnambulă sub amenințarea morții nu mă tulbură ca o sincopă, ci ca o posedare. Sincopa nu-mi spune nimic: am leșinat o singură dată, la doisprezece ani. A leșina, ca și a fi adormit pentru o operație, sugerează somnul; înainte de a mă lungi pe masă, nu dormeam, departe de asta . . .

Pe coridor au început iar strigătele.

Am făcut deci înconjurul camerei . . . Totdeauna am legat sentimentul morții de agonie, și sînt uluit de neliniștea aceasta în care nu deslușesc decît amenințarea necunoscută de a mă regăsi amputat de pămînt.

Nici durere, nici aducere aminte, nici amnezie — nici destrămare. Pierdere a cunoștinței, nu totală. Mă credeam într-o altă parte a camerei, dar undeva; nu înțelegeam ce se întîmplase cu patul meu, dar căutam să mă lungesc pe el, să mă instalez în litiera mea: să încercăm să dormim, voi înțelege mîine dimineață. Îmi amintesc de efortul făcut. Ni-l putem imagina pe Lazăr amintindu-și de eforturile făcute pentru a se acomoda cu mormîntul lui?

Fără să-mi dau seama, decît cu ajutorul amintirii, am trăit ceea ce presimt de cînd am venit la Salpêtrière: un eu-fără-eu; o viață fără identitate. Nebunul își împrumută una. A-ți pierde identitatea sugerează a pierde totul; nu mă dizolvam deloc, deoarece conștiința mea se refugiase în efortul meu. O conștiință animală? Un somnambul conștient numai de tensiunea lui de a ajunge la acoperiș, și care să-i fi păstrat amintirea?

Omul, am mai spus, este un « ce » ale cărui glasuri umpleau tranșeea și lagărul de prizonieri. S-a proclamat: omul înseamnă fantasmele lui, impulsurile lui, dorințele lui ascunse. Am chef să scriu: înseamnă ceea ce se construiește pe conștiința vehementă de a exista, numai de a exista, dar oare nu este ea legată de om ca și soclul de statuie? Pentru ce să mă interesez de această ființă amibă? Pentru ceea ce are comun cu mine, cu eul din vis și cu nebunul: conștiința efortului.

Ceea ce mă fascinează în aventura mea este mersul pe zidul dintre viață și marile adîncuri vestitoare ale morții. De asemenea amintirea acestor adîncuri. « Reanimații nu-și amintesc de nimic » (de nimic, însă de conversațiile dintre medici!). Întîlnirea cu partea din om care merge, geme sau urlă cînd conștiința nu mai e prezentă.

Am fost conștient că nu mai știam unde mă aflam, — că pierdusem pămîntul. Nu o altă durere decît a altora, care cutreieră nedeslușit camera asta albă unde veghează lampa mică de noapte la fel cum, în camera mea din Bombay, vuetul oceanului cutreiera plaja. Sînt lucid, de o luciditate limitată la cercetarea cu migală a unui pămînt de nicăieri, la uluirea în fața unei stări necunoscute. Ceea ce s-a întîmplat nu are nimic comun cu ceea ce numeam a muri.

De unde vine larma asta înfundată? Nu presimt încă cenușiul zorilor. Nici un zgomot de farfurii; dealtfel zgomotele par să vină din sol, și recunosc pasul greoi al infirmierelor care transportă bolnavii în sala de electroencefalografie. Pașii se îndepărtează și în ușa camerei alăturate bate surd tăcerea. Nu mai aud vaietele ascuțite. Infirmierele nu s-au dus spre sala de electroencefalografie: vecinul meu a murit.

Puterea zilei mă trezește. Îmi amintesc de o realitate, deloc de un coșmar. Totuși amintirile prind viață prin ceea ce seamănă cu ele, și criza aceasta nu seamănă cu nici o altă criză. Am pierdut direcțiile. Ca și în biroul meu; dar mă înapoiez din limburile cumplite, nu din vid. Și din informulabil, nu din ruine. Nimic comun cu hașișul și rotirile lui de aripi mari. Nici cu somnul de pe mesele de operație. Revin dintr-o senzație necunoscută ca și prima senzație sexuală, ca și gustul apei cînd, la

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Taşkent, înnebunit de sete, mi-am auzit limba cornoasă izbind cerul gurii cu sunetul unui ciot de lemn.

Notez mereu ceea ce mi s-a întîmplat. Ceea ce mi-a spus în India prietenul meu Raja Rao, scriitorul care mi-a fost interpret pe lîngă Nehru.

« Occidentalii, şi nu numai ei, cred că există o cameră: viaţa, o alta: lumea de dincolo, şi că moartea este uşa prin care se trece din una în alta, nu-i aşa? De ce să luăm în tragic uşa? Moartea este calea spre lumină . . . Ştim asta cînd ne întoarcem de acolo — în sfîrşit, nu-i aşa, cînd ne întorceam din ceva care îi seamănă . . . Înţeleptul meu intra în extaz cîteva ceasuri şi revenea. Buddha a cunoscut iluminarea cu mult înainte de a dispărea în ea. Putem să ne alegem moartea. Indirect: Gandhi anunţase că va fi asasinat. Sau chiar direct. În Europa vi s-a povestit istorioara: poliţia arestează o bandă de hoţi de drumul mare. Unul dintr-ai lor nu seamănă cu ceilalţi. Îi impresionează în aşa hal pe poliţişti, nu-i aşa, încît pun să fie înălţat zidul din jurul celulei sale. După luni de zile, soseşte un tînăr, cu o mulţime de protecţii. Cere să-l vadă pe prizonier. Sînt duşi la vorbitor, despărţiţi de gratii, ca şi la voi, cred. Tînărul se prosternează. « — Ridică-te! De ce ai venit atît de tîrziu? » Urmează explicaţiile, întrebările tînărului. Glasurile scad; gardienii aud nume divine, se îndepărtează. « A fost tare greu să aştept atît de mult . . . Acum, du-te! » Tînărul pleacă în grabă. Gardienii vin să-l ia pe interlocutorul său: e mort.

Instrucţia, interogatoriile, ce ştiu eu? au fost luate de la capăt. Acel fals bandit cunoştea sanscrita.

— De ce ai fost găsit împreună cu ceilalţi?

— Am făcut o bucată de drum cu ei spre oraş. Mi-au spus: « Rămîi cu noi. Avem nevoie de tine. » Şi am rămas.

— De ce?

— Are vreo însemnătate?

Nimic nu avusese însemnătate pînă cînd nu fusese nevoit să provoace aşteptarea morţii: îl aştepta pe tînărul vizitator ca să moară.»

În româneşte de FLORICA-EUGENIA CONDURACHI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANDRÉ MALRAUX

Rege, te aștept la Babilon

Moartea lui Georges Salles, director al muzeelor din Franța.

Îi urmasem lui Gide în Consiliul muzeelor, unde, la rîndul lui, îi urmase lui Valéry. Într-o zi a anului 1957, Georges Salles îmi aduce fotografia unei picturi pe care nici un specialist nu izbutește s-o claseze. Îi este trimisă de un anticar iranian pe care îl cunosc.

Cu cinci ani înainte, mă întorsesem la Ispahan, pentru prima oară după 1929. Caravanele fuseseră înlocuite prin camioane, iar ambianța sahariană a admirabilei piețe, printr-un bazin înconjurat de flori. Nepăsarea leneșă a Iranului lua locul solitudinii bătrînei Persii, unde schelete de pești transformate în mică sclipeau în albii de nisip, sub soarele celor O Mie și Una de Nopți; unde cupolele albastre ale moscheelor răsăreau la întîmplare din trupul orașelor, precum peruzelele de sub cenușile dezgropate, alături de monede bătute cu efigia « iepurelui care se vede pe lună ». Iubesc Ispahanul, în aceeași măsură în care Stendhal iubea Milano. Am revăzut anticarii, negustori fără prăvălii, care aduceau — înfășurate în mari pînze negre — bucăți de țesături străvechi, miniaturi admirabile sau false, monede cu efigia lui Alexandru și a altora dintre aceia care i-ar fi făcut să viseze pe romancierii noștri din vremea lui Ludovic al XIII-lea: Artaban, Cyrus, Khosroes, Pharnabase. Se revărsau din aceste pînze negre, cu păsări de paradis țesute în oazele de plopi care stîrniseră atîtea lupte zadarnice încă din vremea Ahemenizilor. Mă împrietenisem cu decanul anticarilor, Suleyman Aaron (el este acela care m-a întrebat odată dacă e adevărat că rușii au și ei *o carte)* și cu nepotul lui, Saidi. Suleyman era vechea Persie, unde uciderea unui evreu se achita în « aur negru, » adică în bronz, din pricina disprețului; Saidi era deja un sionist: curaj și eficacitate.

În ziua Anului Nou 1952, am primit de la ei o livră de orez, ca să-mi poarte noroc; iar de la Georges Salles, fotografia unei țesături care se află la Bagdad. Poate fi achiziționată pentru Luvru: cinci sute de mii de franci.

Dimensiunile imaginii sînt cele ale unei cărți poștale; dimensiunile originalului, indicate pe verso, cele ale unui ștergar nu prea mare. Țesătura, a cărei urzeală nu poate fi descifrată (mătase?) e tăiată în jurul umbrei unui fluture heraldic, pată neagră sfîșiată- precum desenele lui Victor Hugo, cu aripi de pasăre fantomă și un cap confuz unde două găuri figurează ochii. Heraldismul nu vine din formele

◀ SALVADOR DALI, desen pentru textul « Rege, te aștept la Babilon ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

figurii, ci din riguroasa lor simetrie, care se acordă greu cu cea a unei țesături: rigoarea ei se opune decupajului tremurat al aripilor, pe care nişte nervuri le împodobesc asemeni unor franjuri. Un vultur în descompunere, sau un fluture bărbos. Alăturate, două fîşii înguste dintr-un soi de in alb.

Cărui stil să-i atribui o asemenea figură? Anterior Islamului: arabescul nu are nici un rol. Sassanid? Arta sassanidă nu cunoaşte fluturii. O astfel de simetrie are origini foarte îndepărtate în Orient, pînă la leii lui Ghilgameş. Dar această operă scapă propriului ei stil, oricare ar fi el. Originea: Bagdad — nu revelă nimic, întrucît piața obiectelor de artă este relativ bogată în Mesopotamia. Acest animal pare arbitrar pentru că nu-şi are loc în istorie, şi ocult precum mandragorele; dar simetria lui nu aparține nici hazardului, nici naturii.

Mă gîndesc la arta parthă, pentru că nu ştim aproape nimic despre ea. Văzusem, la Bagdad, vreo zece statui dintr-un fel de baroc pietrificat. Fuseseră găsite în fortăreața de la Hattra, recent descoperită de arheologii locali, şi depozitate în pivnițele muzeului de la Mossoul. Erau expuse pentru cîteva zile la Bagdad, în cinstea căsătoriei regelui, de-a valma cu tablouri suprarealiste irakiene. Argila deşertului pe figuri asemănătoare celor palmyriene şi sassanide, basoreliefuri încă policrome ale unor zei cu tiare încununate de insecte care erau poate semne ale Zodiacului, zeiță a unui Bizanț fără privire.

Fluturele nostru pterodactil nu se aseamănă cu aceste forme masive, dar aparține sacralului, ca şi scorpionii Babilonului.

Lui îi datorez sosirea intrigată a lui Georges Salles. Suleyman ştie să recunoască o țesătură străveche. Fotografia a făcut, însă, ocolul departamentelor Luvrului: nici unul din conservatori n-a izbutit s-o identifice, toți i-au confirmat originalitatea. Dar cum să propui Consiliului achiziționarea unei piese neidentificate? Şi cinci sute de mii de franci, pentru Luvru, e mult. . .

Georges Salles, fiu al unui mare avocat, conservator al Muzeului Guimet, apoi director al muzeelor, şi-a menajat nenumărate relații mondene. Talie înaltă, delicatețe, umor, profil caprin, păr deja încărunțit, aruncat spre spate şi ridicat deasupra urechilor, ca în secolul al XVIII-lea, în « aripi de porumbel ». Conservatorii, subalternii lui, îl numesc « lama », cu o ironie respectuoasă care sugerează, în acelaşi timp, chipul lui de Bourbon îngust, gesturile pline de precauție, detaşarea de maestru budist.

— O cunoşti pe doamna Khodari-paşa?, mă întreabă el.

— Descendenta sultanului Abdul-Hamid?

— Mă tem că da.

— Sînt mai bine de douăzeci de ani de cînd am întîlnit-o. . .

— Printre prezicătoare, profetese şi pythonisse, ar fi, se spune, cea mai bună de la Freya încoace.

— Un *medium* prost este un impostor; ce este unul bun?

— Cel care şi-a prezentat dovezile. Ea ne-a fost de mare folos. Este himerică, puerilă şi autoritară. Dar nu mincinoasă. Afirmă că nu poate dispune de propriul ei dar. Aşa numeşte ea, fără prea multă gîndire, ceea ce o « stăpîneşte » cîteodată. « Avînd o bună practică a metritelor, a salpingitelor şi a vanității, pot răspunde la întrebările care-mi sînt adresate. Interlocutorii sînt toți la fel ! » În ciuda acestui vocabular medical, rar la ea, şi-a păstrat tot snobismul. Este repudiată — divorțată, să spunem — de un paşă al petrolurilor şi trăieşte, pe cît se pare, din consultații. Nişte prieteni bogați i-au lăsat cîteva camere de serviciu, pe care ea le-a transformat într-un atelier. Este un loc ancilar şi distins. Pentru noi, va face tot ce poate. Nu uita să uiți că ştie araba: snobismul ei nu se acomodează cu asta. Dacă aude vorbindu-se despre Cairo, întreabă în mod excesiv unde se află.

@Asociația Ziariştilor Independenți din România

Rămânc visător.

« Snobismul ei nu are nici o importanță, maniile nu-i caracterizează niciodată pe oameni. Pe vremuri am avut, desigur, o mare slăbiciune pentru ea. Acum își regizează cu grijă luminile. . . Prin 1935, revista *Vogue* o declara una din cele trei frumuseți ale lumii. Cu mult mai tîrziu, către sfîrșitul splendorii sale, avea o imensă oglindă mobilă așezată în plină lumină la intrarea palatului ei din Heliopolis; într-o zi, și-a privit în trecere rochia, extrem de frumoasă: oglinda, înclinată spre noi, o reflecta, de la pantofi pînă la colierul de smaralde. Nimet (acesta e prenumele ei) se privea, fascinată. Propria greutate, sau cine știe ce altă cauză, a readus oglinda la verticală și i-a descoperit lui Nimet chipul deja îmbătrînit. Mi-a spus: « Deci, acum, nu mai e decît pentru rochii. . . » și a început să plîngă.

N-am uitat această frumusețe, socotită ebree, deși, de fapt, era circaziană: Orientul visurilor, prietena mea Regina din Saba. Mă surprinde faptul că n-am întîlnit-o în niciuna din aceste lumi comunicante, din care Parisul face ceea ce se numește Lumea. « Darul ei înspăimîntă », îmi spunea Georges Salles fără să mă convingă; căci există, într-adevăr, două sau trei lumi, la Paris, pe care nici o teamă nu le oprește din drum, și asta nu din pricina intrepidității.

Ninge. Intrăm într-o somptuoasă vilă stil *Arts Décoratifs*. Ascensorul ne depune la etajul al doilea. Urcăm încă un etaj pe o scară de serviciu foarte albă. Deasupra noastră, un glas aprig strigă:

— Vreți să mă fotografiați? Aveți curajul acesta?

Într-adevăr, gazda noastră este înconjurată de fotografi. O recunosc îndată. Acum nu mai e Salomeea, este Athalia.

Fotografii operează, se retrag apoi unul după altul, iar noi sîntem introduși într-un mic atelier. Pe pian, fotografia unui suveran, cu dedicație; un portret al lui Abdul-Hamid; un acvarium; pe pereți, tablouri de un supra-realism inocent: pictează. Pe un fotoliu, o pisică neagră, strînsă ghem. Un divan în formă de U, în fața unui minunat foc de lemne. Se așează, între Georges Salles și mine, despărțită de foc printr-o măsuță joasă. Familiar al locului, el ne și toarnă whisky, cu mășcări delicate.

— Whisky-ul din Franța este ridicul! spune ea. În Scoția, e dens ca un sirop, și foarte tare. Ducesa de Argyll mi l-a adus, odată, în brațe; știți, probabil, că nu suportă călătoria!

« Iubite Maestre, trebuie să precizez două sau trei puncte. Georges le cunoaște, el știe totul; dar nu înțelege nimic. Iată, Darul meu l-a ajutat uneori, după cum îl ajută în mod constant, în alte scopuri însă, pe unul din foștii dumneavoastră colegi, mai exact pe unul din prietenii generalului De Gaulle. Încă înainte de a primi telefonul lui Georges, știam că veți veni astăzi. Nu are nici o importanță pe cine primesc; dacă ar trebui să mă livrez de fiecare dată cînd intră un vizitator nou, aș fi murit demult! Femeile au nevoie să vorbească despre bărbați, bărbații să vorbească despre femei; eu ascult și, în cele din urmă, ajung să am o experiență de confesor; e viața cea de toate zilele, nu? Cît despre darul meu, nu știu nimic mai mult decît prietenii mei: sînt uneori posedată și atît ».

Resemnarea ei, care supraviețuiește frumuseții ca și averii, pare acum o resemnare de teatru . . .

— Doamnă, Victor Hugo nu scrie în fiecare zi *Tristesse d'Olympio*, Picasso nu pictează în fiecare zi *Guernica*; dar ceilalți n-o pictează niciodată.

— Jean Cocteau îmi spune întotdeauna: de fapt, ești ca poeții . . .

Îmi spun: ca un poet care nu și-ar scrie operele și nu le-ar publica; sau ca un pictor care n-ar picta . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Ceea ce fac eu — continuă — e de multe ori mai controlabil decît geniul. Poetul, vînătorul, eu, plecăm fiecare pe cîte o pistă, e adevărat. Dar, vedeţi, vînătoarea nu e întotdeauna izbutită ! Şi chiar atunci cînd este, ceea ce văd eu are limite. În 1938, am prevăzut morţii pe care îi aveam de prevăzut; n-am prevăzut războiul. Un imbecil vine să mă consulte pentru că vrea să-şi joace averea la curse; dacă trebuie să piardă şi să se omoare, ştiu. Nu ştiu, însă, niciodată numele calului cîştigător. »

« Să începem. »

Georges Salles îi întinde, cu amîndouă mîinile, fotografia şi fîşiile de in. Adineauri, cînd i-a sărutat mîna, i-a reţinut-o într-ale sale, cu un gest de 1820. Atinge fiecare lucru de parcă ar fi un obiect preţios din muzeu. Ea îşi aţinteşte spre foc o privire moale, aşează fotografia pe măsuţa joasă, pune mîinile pe fotografie şi o parcurge cu unghiile mîinii drepte. În mîna stîngă închisă, strînge cele două fîşii.

— Ia uite ! nu e mătase. E groasă. Aspră. E stofa, cea pe care o ţin în mînă; desenul nu e ţesut. Nu este . . . un motiv. Nu e de fel un desen, Stofa a fost cîndva împăturită în două ! Aceasta nu-i o pată de culoare.

— Şi totuşi, adevărata pată nu e neagră, spune Georges Salles. Numai în fotografie pare astfel.

— Nu e o culoare : e sînge.

Am în mînă o copie a fotografiei. Din pricina simetriei, nimeni nu s-a gîndit încă la o pată.

— Veţi avea în curînd această stofă în mînă? întreabă Georges Salles, care-şi notează chestiunile.

— Nu.

— Va intra în posesia noastră pentru Muzeele naţionale?

— Nu ştiu. Nu va veni în Europa.

« Un . . . Arab, un Oriental va face o călătorie într-o ţară învecinată cu a sa. Viaţa lui se va schimba. »

Saidi trebuie să plece în Israel.

— Caută mai departe, spune Georges Salles. Omul despre care vorbeşti este cel care ne-a trimis fotografia.

Priveşte focul. În ciuda stării ei vecine cu hipnoza sau cu beţia, a înţeles întrebarea. Rămîne cîteva clipe tăcută.

— E departe . . . Foarte departe în spaţiu . . . cel puţin Orientul . . . Şi e o vreme foarte îndepărtată.

Glasul autoritar a dispărut. Caută :

« Este acolo obsesia unui zeu. »

« Şi totul e hotărît, acolo, la cămile. »

« Un cîmp de bătălie, noaptea. S-au dat lupte. Un rege care caută printre trupurile celor morţi. Îndărătul lui, purtători de lumini. »

« Şi, tot timpul, un scut uriaş. »

« E un fluviu ca Nilul . . . un pod de vase . . . alt rege . . . Femei care toarnă vin . . . Turme de oi . . . Şi iarăşi. »

« Se revarsă ploaia din cerul negru. În fiecare zi . . . »

« Încetează . . . De cealaltă parte a fluviului, focuri peste tot . . . »

Unul din buştenii care ard în flăcări trosneşte zgomotos, de parcă am fi vorbit de el.

« Mai tîrziu . . . »

Închide ochii, aşteaptă.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

« Sînt oameni albi pe cai, şi oameni de culoare pe . . . pe ce oare? Enorme animale pe care nu le cunosc, mul-ti-co-lo-re . . . animale dispărute? . . . dar albii nu sînt oameni ai cavernelor, mai degrabă romani . . . »

— Le vezi costumele? întreabă Georges Salles.

— Văd pulpele goale . . . şi ceva ca nişte pantaloni de zuavi, dar albi . . .

— Ţinutul se vede?

— Seamănă cu pustiurile muntoase de la noi . . .

— Marea e aproape?

— Nu.

Spunînd: la noi, s-a referit la Egipt. Georges Salles şi cu mine ne gîndim la Zama, dar oare trupele cartagineze s-au întîlnit cu cele ale Romei într-o porţiune de deşert?

« Bărbatul pe care . . . îl văd e un şef al albilor . . . »

Scipio?

« Ras. Părul de culoare deschisă îi invadează fruntea. Mai sînt trei femei . . . Cînd coboară de pe cal, merge foarte repede . . . »

« A ! Animalele vor fi încărcate cu poveri, ridică trompele . . . Sînt . . . acum văd mai bine . . . elefanţi vopsiţi . . . Ia uite, unii sînt auriţi ! Şi de partea cealaltă, a bărbatului, sînt elefanţi. Dar nu mulţi. »

« În faţa lor, sînt soldaţi . . . ţepoşi . . . plini de ace de fier . . . Ca nişte castane . . . Poartă un fel de seceri . . . »

« Trece o vreme . . . »

Marchează trecerea timpului printr-o tăcere care se adăposteşte în ea asemeni unor « *fondus enchaînés* » la cinematograf; apoi, reia:

« Bărbatul acesta o să moară, dar mai tîrziu . . . »

Pisica miaună, se răsuceşte în loc, sare pe genunchii mei. O mîngîi.

— Nu vă speriaţi, ni se adresează ea: întotdeauna face aşa cînd văd moartea.

Şi întorcîndu-se către pisică:

— Lasă-ne în pace cu figurile tale !

Îi mîngîi blana înţepoşată, muşchii încordaţi, trupul care cere adăpost.

« Bărbatul stă în faţa altuia, continuă ea, urcat pe unul din elefanţii vopsiţi . . . Îndărătul acestuia din urmă, sînt soldaţi care ţin în mîini ramuri . . . Pe ramuri, păsări. »

Hannibal?

« Un miros de flori foarte . . . siropos. Ca în Tahiti. Omul porneşte către deşert . . . Şi totuşi, el e cel care a cîştigat bătălia . . . Acum s-a lăsat seara, şi tot fluviul e păzit de elefanţi. »

Îşi aşează palma peste fotografie.

« Sînt foarte multe lupte . . . împotriva unor fortăreţe aşezate pe mici coline, în faţa munţilor. Se văd şi munţi drepţi în depărtare. Întinderi acoperite de iarbă, de . . . lavandă, şi copaci care seamănă cu plopii. Vîntul vine din depărtare. »

« Nu cunosc munţii Greciei. Ceva spune: scutul lui Ahile . . . Troia? dar nu mai e nici o femeie . . . »

« Şi cămilele, cămilele . . . »

« Toate astea nu durează mult . . . »

« Nu mai văd bărbatul. »

« A ! sînt din nou cu el . . . Se gîndeşte la un prieten pe care l-a ucis . . . Nu mai este iarbă . . . Doar deşert, cu munţi albaştri în depărtare . . . »

— Nu se distinge vegetaţia?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Nu mai e vegetație de loc. Se aduc lemne. De departe. Se termină o... nu, este un rug. Soldați, numai soldați ! O ceremonie; e pe sfîrșite. Se înfige o piatră uriașă...

« Rugul este în flăcări. Flăcări plăpînde. Arde de mult. Soarele e gata să apună. »

« Jăratec pe nisip. Foarte sus, atîrnate de ... de ce, oare ? o încrucișare de .. tije de fier, de lănci ? sînt oase care se prăbușesc. Oștirea scoate strigăte ... scurte ... Deasupra porțiunii care se vede din deșert, se alungește scheletul negru al unui cal ce pare uriaș ... din pricină că soarele apune. Capul calului este susținut de fierul unei lănci. Uite-l acolo ! Umbra ajunge acum pînă la munte ... »

« Din nou caravane care aduc lemne. Cămile, măgari asini cu un fel de zgărzi mari, albastre, în jurul gîtului ... Cunosc zgărzile astea, m-am jucat și eu cu ele ... »

« Scumpe Maestre, n-ați putea să încetați de a vă mai gîndi la crucea aceea ? mă deranjează », spune ea, cu o voce complet diferită. Mă gîndesc, într-adevăr, la crucea părintelui De Foucauld, făcută din două rămurele, în schivnicia de la Hoggar, unde nu e nici urmă de copac la mai bine de o sută de kilometri în jur. Gazda noastră își reia vocea albă :

« Nu înțeleg. De cînd s-au dat bătăliile, nu e decît deșert. Asemeni deșertului nostru cu stînci negre, la Elephantina. Și totuși, toate căpeteniile au frunze pe coifuri ... Da, frunze. Și sînt un soi de care ... »

— Care ?

— Nu : un fel de căruțe lungi, acoperite. Peste tot atîrnă covoare. Înăuntru, oameni, zece, cincisprezece ... Aceștia au coifuri cu frunze. Gesticulează, cîntă. Gesturi foarte largi, deasupra roților ... A ! sînt beți ! Tot soldați ... »

« Uriă și ei, cîntînd ... Și, totuși, e un om foarte trist. . . Și el are coiful împodobit cu frunze; și cu flori ... albe, cărnoase. Sînt și femei, nu multe. Durează ... »

« Ah ! acum nu mai este nimic ... »

Se ridică, cu privirea vag răvășită, și se duce să se așeze lîngă aquarium. A luat fotografia cu ea. Peștii în formă de crai nou fulgeră pieziș, fără suplețe.

« Acum stă lungit pe puntea unui vas mare. Oștenii pe niște ... bărci ? trec prin fața lui, îl aclamă. El ridică un braț ... Sînt și crocodili. »

« Acum un cort, uriaș, uriaș ... cu încăperi despărțite prin tapiserii. O mulțime de femei ... cu sutele, oh ! și mai multe ! înaintează ... E o nuntă. »

— Distingi figura bărbatului ? întreabă Georges Salles.

— Acum, da.

— Cum are ochii ?

— Ia uite ! Unul e negru, celălalt albastru !

Ochii lui Alexandru din Macedonia. Georges Salles mă privește în tăcere

— Știi cînd a curs sîngele ?

— Sîngele din pată ? Nu.

« Un oraș invadat, tot, de soldați. Bucătăriile pregătesc frigărui. O mulțime de artificii. Idoli ... »

« Acum, alt oraș, cu grădini imense. »

« Mai trece timp ... »

« Ospețe uriașe, sînt cu siguranță mii, mii de invitați ! »

Din nou, tăcerea opacă a secolelor.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Un şir de oameni trece acum prin faţa patului său, într-un palat. Lîngă el e o groapă. A, nu ! e moartea . . . Oşteni, unul după altul. Îi salută printr-o mişcare a pleoapelor . . . »

Insezisabilul se cufundă acum în istorie. Ochii lui Alexandru nu mai privesc trecerea umbrelor, ci pe a ofiţerilor macedoneni. În faţa noastră, paharele cu whisky, focul acesta confortabil. În jur, Parisul. De aici înainte, nu mai poate decît să ilustreze viaţa lui Alexandru. Brusc, se aude soneria.

Se duce să deschidă, clătinîndu-se şi, trecînd pe lîngă noi, ne spune : « Aştept o telegramă foarte importantă. » În pragul uşii, un mustăcios cu o caschetă pe cap.

— Ah ! strigă ea, aruncîndu-se de gîtul lui : nu e telegrama !

— Doamnă, răspunde omul uluit, sînt de la Gaze.

— Poftim pe aici !

Şi îl conduce în camera alăturată, de unde se întoarce, radioasă.

— Nu ştii cine sună la uşă? întreabă Georges Salles, puţintel ironic.

— Uneori, cîtuşi de puţin. Alteori, perfect. Niciodată, dacă e vorba despre mine. Este absolut imprevizibil. Am putut să vă fiu de folos?

— Foarte mult.

Nu pare să acorde nici o importanţă lucrurilor pe care ni le-a spus.

Ne grăbim să ne luăm rămas bun.

— Săptămîna trecută, spune ea, ducesa de Luynes a venit fără să spună cine este. Ştiam că trebuie să vină, şi i-am precizat arborele genealogic al familiei ei, care este aproape comparabil cu al meu.

Georges Salles schiţează un zîmbet vag, iar eu privesc această magiciană pe care o pot interesa arborii genealogici în clipa cînd abia s-a despărţit de umbra lui Alexandru. Pe divan, fotografia, şi cele două fîşii de in care au fost strînse în pumn.

Coborîm în viteză, ca şi cum ne-ar aştepta cheia supranaturalului. Ne ducem la Georges Salles, la Luvru. Îndată ce maşina demarează, acesta mă întreabă :

— Îl cunoşti bine pe Alexandru?

— Cînd s-a jucat adaptarea lui Thierry Maulnier după *Condiţia umană*, am descoperit teatrul şi am visat să scriu, după nu ştiu cîţi alţii, un *Alexandru în Indii*. Dar dumneata?

— Şi eu la fel, datorită săpăturilor arheologice. Se poate să fi spus nenumărate lucruri care să nu fie adevărate, dar cele mai multe dintre imaginile descrise corespund cunoştinţelor noastre.

Dintr-un buzunar interior al pardesiului său negru scoate notaţiile făcute :

« Am menţionat : cele trei femei — întoarcerea din Asia cu coiful împodobit cu ramuri de viţă — elefanţii lui Darius şi ai lui Taxilos în faţa elefanţilor vopsiţi ai lui Porus — prietenul ucis, care este Clitos — pantalonii zuavi, care sînt cei ai cavaleriei persane — soldaţii acoperiţi de ţepi care-i însoţesc pe cataphractari — cerul negru al musonului — rugul lui Bucephal — ochii de culori diferite . . . »

— Dar cămilele?

— Bătălia de la Arbela a avut loc în cîmpia Gaugamele. « Gaugamele » înseamnă : haltă pentru cămile. Şi locul acesta este, într-adevăr, cel al morţii imperiului persan. Felicitări, doamnă Knodari. Paşa. Să nu uităm « paşa ».

(Profilul lui este mai degrabă cel al unei cămile de rasă, decît cel al unei lama.) Răspund :

— Chiar dacă ar fi citit noaptea trecută o viaţă a lui Alexandru, nu şi-ar fi amintit-o în felul acesta . . . Şi nici unul dintre noi nu s-a gîndit la cuta ştearsă care explică simetria petei; şi, mai cu seamă, la sînge. Şi, de fapt, nici la Alexandru. Laboratorul Luvrului ar putea analiza pata?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Cred că da. Dar ar fi oare cinstit, vreau să spun judicios, să cerem Consiliului cinci sute de mii de franci pe simpla afirmaţie a unei pythonisse?

— Dar mecena?

În Consiliu figurează un reprezentant al « marilor donatori ».

— Generozitatea donatorilor nu le înlătură de fel prudenţa.

— În ipoteza unei transmiteri de gînduri, ce ar fi putut găsi ea la dumneata?

— Aproape tot, în afară de esenţial, care este sîngele. Presupun că te gîndeşti la transmiterea de cunoştinţe uitate. Repet: uitate. Adunasem însă, cu grijă, documente, timp de luni de zile. Ea a început prin a spune: este acolo obsesia unui zeu. Lucrarea pe care o începusem se ocupa tocmai de acest punct. Voiam să studiez supranaturalul care nu încetează să învăluie figura lui Alexandru.

— Oricum, ce sentiment de adevăr impune irupţia Istoriei! Prietena dumitale era « stăpînită », cum spune ea, de ce anume? de trecut. Totul s-a schimbat pentru noi în clipa cînd a văzut ochii lui Alexandru . . .

— Tot astfel, Dumas, vag atîta vreme cît povesteşte aventurile lui D'Artagnan, devine, dintr-odată, convingător atunci cînd îl opune pe acest D'Artagnan imaginar unui Richelieu de operetă. Acest Dumas e măreţ. Îl admir. Ca şi pe doamna Khodari . . .

În sfîrşit, ferestrele lungi ale Luvrului care se succed, asemeni celor Zece Mii de pe basoreliefurile de la Persepolis. Culoarul funebru, busturi, portrete ale conservatorilor. Biroul lui Georges Salles, cu Sena în faţa noastră. Pe perete, un afiş cu expoziţia etruscă şi o gravură de Picasso cu dedicaţie. Întoarse cu faţa la perete, tablouri şi cîteva sculpturi care aşteaptă următorul Consiliu.

— Dă-mi-l pe Alexandru, îi spune el, surîzînd, uşierului, care se duce să caute un dosar şi îl depune apoi pe biroul în faţa căruia s-a aşezat Georges Salles.

— Să vedem, aşadar, legăturile lui cu divinul. Totul începe de la Olympias cea fecundată de trăznet, fapt care nu e de fel adevărat — şi de la şerpii ei domesticiţi.

« În oaza din deşert, cînd îl întreabă pe marele preot: „Amon îmi va hărăzi oare stăpînirea lumii?" acesta îi răspunde: „Am fost şi la Samothrace". Olympias, înainte de a-l întîlni pe Filip, fusese prostituată sacră la Samothrace . . . »

« Trăieşte înconjurat de profeţii şi de semne prevestitoare. Încă la naştere: „În noaptea aceea s-a aprins în Orient o torţă care va cuprinde lumea" . . . »

« Soţia lui Gordios, regele cu nodul gordian, e profetesă.»

« Oracolul lui Amon i-a spus lui Hector, fiul lui Parmenion: Nilul va fi hotarul norocului tău. Hector crede că va fi rege al Egiptului. Şi se îneacă în Nil. Ceea ce este drept. Căci era de neiertat, şi nu a fost iertat de fel.»

Am întîlnit tonul acesta parodic, care mă amuză, la numeroşi intelectuali din generaţia lui; acum se atenuează:

« În timpul eclipsei de lună, nu mai ştiu unde, înspre Bactriana? cînd are de înfruntat groaza oştirii, dă poruncă să se strige, în toate părţile: „Luna s-a ascuns şi la Salamina" . . . »

« Vorbeşte cu brahmanul care se urcă pe rugul ce va fi cuprins de flăcări. Această convorbire mă tulbură mai mult decît sporovăiala lui cu Diogene. „Peste un an la Babilon", rosteşte brahmanul. La Babilon, unde preoţii lui Bel-Mardouk, deci ai lui Amon, îl vor implora cu înţelepciune să nu pună piciorul.

— Nu se supune întotdeauna prezicerilor . . .

— În mod absurd. Dar Destinul luminează sau întunecă el însuşi minţile în faţa prevestirilor pe care le oferă . . .

« Iată faptul cel mai interesant. Cu puţină vreme înaintea morţii sale, Alexandru îşi leapădă veşmintele pentru a se scălda în apa fluviului. Îşi lasă mantia

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de purpură şi coroana pe tronul care-l însoţeşte pretutindeni. A atinge diadema este un sacrilegiu fără seamăn. Cînd se întoarce, un om stă aşezat pe tron, înveşmîntat cu purpura şi diadema. Un nebun. La întrebările ce i se pun, răspunde: M-au trimis zeii . . . Vorbe în care nebunul dovedea mult miez.»

«Supranaturalul nu încetează nici la moartea lui. În fiecare dimineaţă, după terminarea sacrificiilor, regele Eumenos va veni să primească porunci de la mantia celui mort. Poate tocmai aceea pe care o îmbrăcase nebunul . . .»

— Arhitectul muzeului din Teheran mi-a povestit că, atunci cînd i-a adus Şahului Reza Pahlevi tăbliţele de aur ale lui Darius, Şahul a poruncit să fie instalate într-o cameră vecină cu a sa. În fiecare dimineaţă se ducea să se reculeagă în faţa lor.

— Să precizăm acum raporturile lui Alexandru cu oamenii.

Georges Salles ia un nou teanc din dosar:

— Rănile lui se închid prea repede. E mai invulnerabil decît Ahile. Scapă din toate primejdiile, chiar şi din primejdiile absurde, căci din India şi din golful Persic aştepta să apară monştri redutabili.

«Cînd mînia îl face să sară în citadela Mallienilor, ar fi trebuit să fie ucis: nu este.»

«Simţul lui divinator îl face să găsească vadul Tigrului. Cadavrul său rămîne şapte zile fără să se descompună (întîlnim de foarte multe ori cifra şapte). Fapt despre care arşita Babilonului te face să te îndoieşti.»

«Nu am deloc o idee clară despre spiritul lui. Disting însă latura fabuloasă, la acest comandant căruia bătăliile i-au cerut un simţ puţin obişnuit al realului. Aristot se miră de indiferenţa lui faţă de metafizică. Crezi în metafizică? Regele crede în preţul tainei: îi spune lui Aristot că un filozof greşeşte atunci cînd *scrie*. Îi poartă un mare respect lui Homer. Şi astrelor. Refuzul de a se lupta în plin soare este prudenţă militară, dar şi pact cu zeul-soare. În noaptea de la Issos, aşteaptă răsăritul lunei pentru a porunci să fie strînse cu grijă cele mai frumoase platoşe ale morţilor.»

— Doamna Khodari a regăsit adineauri această imagine. Ea apare şi în *Bhagavad-Gita*, aproape întocmai . . .

— Mai e un punct care mă tulbură: gustul lui pentru deghizări. E destul de obişnuit la homosexuali. Fie. Se deghizează în Heracles. Dar în Artemis — în Artemis!

— Hercule şi Omphalos . . .

— Gustul lui pentru costumul persan nu este, deci, exclusiv politic. Se deghizează în Dionysos. Să-i trecem cu vederea aceste obiceiuri de tradiţie mai veche. Carul tras de tigri, de lei şi de pantere, poate fi el susţinut? De ce nu? Iar întoarcerea spre Babilon, *cômos*-ul prin deşert- — ceremonie în care doamna Khodari a recunoscut cu înţelepciune o tradiţională beţie — a existat într-adevăr. E o serbare închinată lui Dionysos: *N.B.: cômos* înseamnă bacchanală, spun oamenii instruiţi.»

«Beţia este prezentă în mod excesiv. Iată o scenă tot atît de frumoasă ca cea a nebunului aşezat pe tron. Trimisul lui Parmenion vine să primească ordine pentru cavalerie, înaintea războiului din Indii — cel din urmă; Alexandru, îngrozitor de beat, îl alungă cu mîna ca pe o muscă sîcîitoare.»

În dosar n-a mai rămas nici o foaie.

— De ce ai strîns tocmai aceste documente şi nu altele?

— Poţi să faci săpături arheologice în Persia fără să-l întîlneşti pretutindeni pe Alexandru?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Curiozitatea oamenilor nu cunoaşte margini. Încercasem să răspund la întrebarea: cum se plăsmuieşte un om care se crede supraom? Grea încercare; şi tocmai de aceea am strîns toate aceste documente care ar trebui să-ţi placă, şi n-am scris nici un rînd. Cînd mă uit la dosarul acesta, mi se face de-a dreptul milă. Mă consolez zicîndu-mi că vina o poartă toate aceste lucruri . . .»

Arată cu mîna spre tablourile şi sculpturile depozitate de-a lungul pereţilor. Sînt printre ele şi cîteva marionete, probabil pentru Muzeul Artelor şi al Tradiţiilor Populare. Zăpada cade cu nepăsare peste Sena.

« Nimeni nu poate scrie despre Alexandru. Racine? . . . Ce să spună? Shakespeare l-a eludat cu dibăcie. Şi era totuşi mai mare decît Antoniu. Victor Hugo ar fi făcut din el un erou din *Legenda Secolelor*. Dar a escamotat Antichitatea. Îl socotea oare « pompier »? Îi lipseau crenelurile, e drept. Iar după aceea, nimic. »

— Hugo n-ar fi căutat în Alexandru un personaj de-al lui Poussin. L-ar fi livrat antichităţii lui fantastice. Asemeni lui Xerxes, care a poruncit ca marea să fie biciuită cu trei sute de lovituri. Iar Neptun stă şi priveşte:

Et de ces trois cents coups il fit trois cents soldats,
Gardiens des monts, gardiens des bois, gardiens des villes,
Et Xerxes les trouva debout aux Thermopyles.

Sau l-ar fi pus să dialogheze cu constelaţiile *N.B. Satyrului*, care i s-ar fi potrivit destul de bine. Bătălia de la Arbela în stilul Waterloo-ului din *L'Expiation*. Dar Alexandru a existat. Şi a murit învingător. Dacă n-ar fi fost astfel, el şi-ar fi găsit profetul, care n-ar fi fost însă Hugo: ar fi fost Nietzsche.

— Mă faci să visez . . . Alexandru împotriva lui Apollo, în locul lui Dionysos . . . Simt nevoia să-mi revăd notele, aşa cum am revăzut adineauri dosarul.

— Atunci, ce rămîne de făcut?

— Pentru această Instituţie, răspunde el, nimic. Îi cunosc de ani de zile pe membrii Consiliului. Sînt oameni formaţi în veacul trecut.

— O să ne socotească nişte bizari extravaganţi?

— Nu încape îndoială. Sînt mai deschişi decît în vremea lui Poincaré sau a lui Barthou. Şi totuşi Valéry, care nu refuza niciodată, de data asta ar fi refuzat. Ascultă o întîmplare. E vorba despre Roger Martin du Gard. Într-o zi, ni se propune o ţesătură, aşa ca aceasta, neidentificată. Ne era dăruită. Conservatorii nu se pronunţă în nici un fel. Mă duc la Freya. Ea identifică pete de vin. Fapt pe care i-l semnalez celui care scrisese *Les Thibault*, şi el rîde cu poftă. Trimitem piesa la laborator: petele sînt autentificate. Fapt pe care i-l comunic lui Roger Martin du Gard. El îmi răspunde: « Nu-mi plac lucrurile astea; o, dragul meu prieten, dacă ai şti în ce măsură nu-mi plac! »

« Mai mult, să ţinem seama de o piedică pe care n-o ignori de fel. Să admitem că piesa ne-ar fi trimisă — ipoteză himerică! — şi că analiza ar confirma prezenţa sîngelui; şi poate chiar data aproximativă; cine ar putea susţine că e vorba de sîngele lui Alexandru? Am putea propune să se plătească cinci sute de mii de franci pentru o pată de sînge din secolul al IV-lea? Controlorul financiar s-ar arăta sceptic şi indispus; şi nu ne-ar aproba în nici un caz banii.»

« Puterea vizionară a doamnei Khodari nu mi se pare de fel contestabilă. Ea însăşi recunoaşte, totuşi, că i se întîmplă să se înşele. Ca nouă tuturor, de altfel. Fie pentru că „darul" ei nu acţionează; nu i se întîmplă niciodată marelui medic să se înşele în diagnosticul său? Fie pentru că este obligată să interpreteze. Mi-a povestit toate acestea în mod sincer. Unul dintre vizitatorii ei (ca şi Freya, nu spune niciodată: clienţi) aşteaptă moartea soţiei grav bolnave, pentru a se căsători cu iubita. Doamna Khodari îi anunţă „moartea unei femei foarte apropiate". Şi, la timpul indicat, cea care moare este iubita. . .»

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

— Crezi că un *medium* nu gîndeşte decît în termenii destinului?

— Nu rememorez niciodată fără o uşoară neplăcere propriile mele păreri despre supranatural, chiar şi atunci cînd îl numesc supranormal. Mă tulbură. Nu-l caut de fel. Am consultat aceste vizionare pentru muzee; nu pentru mine. Dar cînd nu mai crezi în mare lucru, dragul meu prieten, cum să nu dai roată poeziei? Iar poezia vie este rară.

« Cunoşti tăbliţele mesopotamiene care poartă amprentele mîinii autorului lor. Mîinile preoţilor de la Ninive nu seamănă de fel cu cele ale militarilor . . . »

« Ai cercetat vreodată lucrarea temeinică a preşedintelui foştilor Centralişti? Ani în şir a adunat date de naştere, pentru a pune o întrebare tulburătoare: oamenii se nasc, oare, la voia întîmplării? Din douăsprezece mii de oameni născuţi într-un an, ar trebui să se nască o mie pe lună, nu-i aşa? Ei bine, lucrurile stau cu totul altfel. Oamenii se nasc la date înrudite cu cele ale ascendenţilor lor direcţi. Două treimi, doar: un zeu distrat e cel care-i meneşte. Tot aşa după cum femeile nu sînt fecunde decît la anumite date; şi nu redevin fecunde decît tot la date anumite. Ceea ce te face să meditezi. Nu e vorba de o astrologie, dragul meu; totuşi, este mai mult decît un hazard. »

« Pentru muzeele noastre, am avut a face cu doctorul Osty, pe vremea institutului Metapsihic. Nu era un om credul, cu toate că . . . în sfîrşit ! Serviciile lui înlăturaseră un mare număr de impostori. Demascase chiar cîţiva şarlatani.»

— El este cel care a publicat prezicerea poloneză din 1919? Cea care anunţa venirea foarte puţin previzibilă a francezilor şi victoria poloneză, într-un moment cînd toată lumea aştepta ocuparea Varşoviei de către ruşi?

— E vorba despre una din foarte rarele preziceri controlate. Osty a publicat şi extraordinara istorie, atît de asemănătoare cu a noastră, a lichidului straniu dintr-o fiolă găsită pe un mormînt din Liban. Fotografia îi fusese transmisă unui *medium* al Institutului, doamna Morel. Stenograma ei haotică este cea mai surprinzătoare pe care o cunosc. O să ţi-o aduc . . .

Pornesc spre *La Lanterne* şi, îndată ce ajung, îmi caut notele, aşa cum Georges Salles îşi căutase dosarul. Mă gîndisem la o tragedie şi visasem să fac un film. Stabilisem pentru început nişte imagini. Imaginile şi dosarul coincid.

Bucefal, după bătălia împotriva Tebei, urcînd pe mormanele de cadavre ale Batalionului Sacru. Oraşul lui Oedip şters de pe faţa pămîntului, cu excepţia casei lui Pindar. Viforul care-l înconjură pe Alexandru în clipa cînd taie nodul gordian. Descoperirea întîiului muson: cerul negru deasupra munţilor galbeni. Mantia azvîrlită pe nisip pentru a desena planul Alexandriei şi preoţii care trasează străzile principale presărînd făină, călăuziţi, după obicei, de orbi. În timpul bătăliei de la Arbela — Darius, împietrit între statuile care-i împodobeau carul. Fortificaţiile Babilonului, templul lui Baal prăbuşit. Alexandru punîndu-şi mîna în palma statuii. Fortăreaţa de la Aornos, care-i rezistase lui Krishna, acoperită de iederă. Regi spînzuraţi — împreună cu miniştrii lor — de copacii care străjuiesc un fluviu lent. Un pod de vase pe care trec, hurducîndu-se, maşini de război încărcate cu prostituate. Întemeierea Alexandriei-Eschata. Alexandria cea îndepărtată; altarele celor douăsprezece zei din Olimp pe întinderea stepelor. Funeraliile lui Bucefal. Scrisoarea lui Parmenion: « Am nimicit armata duşmană şi am luat prizonieri optzeci şi şapte de paharnici şi patruzeci şi şase de împletitori de ghirlande. » Linia desenată pe nisip de podoabele de argint abandonate şi de osemintele lăsate pradă deşertului, la întoarcerea oştirii. Mormîntul lui Hephaistos, şi porunca de a se tăia coamele tuturor cailor, în semn de doliu. Nebunul. În sfîrşit, funebra clipire a pleoapelor care răspunde şirului consternat al demnitarilor macedoneni.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Ultima imagine a filmului: clipirea pleoapelor încetează, şirul rămîne imobil, ploapele nu se mai ridică...

Acum, el însuşi. Credeam că n-am notat mai nimic. Eroare. Chipul frumos, cu fruntea joasă, din statui, şi profilul cu cornul de berbec prins într-o reţea de aur; ochii de culori diferite; Aristot, care predă fără a-l putea pronunţa corect pe «s»; mersul lui Napoleon şi capul uşor înclinat pe umăr; la moartea lui Filip, generalii întruniţi pentru a delibera, şi cărora el le dă din prima clipă porunci. Cuvintele ambasadorului scit: «Cînd vei fi cucerit toată suflarea omenească, te vei război cu pădurile! . . .» — şi, poate, statuia în faţa căreia visează Cezar, invidios . . .

«Am cucerit totul, şi nu posedăm nimic», spune Alexandru, în culmea gloriei. Nu dorea să posede, ci să cucerească. Ce urmăreşte politica lui, una din cele mai puternice din istorie? Să-i anexeze pe marii învinşi fără a-i strivi, iar apoi să supună lumea stăpînirii unui rege-zeu. Aceasta este pricina pentru care îi urăşte pe macedonenii rebeli zeificării sale. Reînnoieşte arta militară şi concepţia conducătorului, îi primeşte pe adolescenţii aristocraţiilor cucerite, îi introduce în falanga macedoneană şi în caveleria Companionilor. De unde nunta de la Suza: cum să guverneze lumea numai din Macedonia? Mareşalul Tito, învingător al Statelor Unite . . .

— Tragedia dumitale, mi-a spus Georges Salles, a avut aceeaşi soartă cu studiul meu. Ce frumoasă istorie literară ar fi aceea a proiectelor abandonate! . . . Şi, totuşi, lucrările noastre au existat, dragă prietene; ele au existat.

Personajul de tragedie trebuie să reprezinte un pol, şi Alexandru constituie perfect un astfel de pol. Care ar fi celălalt, «antagonistul»?

•

Sofocle ar fi imaginat-o oare pe Nemesis aşteptîndu-l la Babilon pe nimicitorul Tebei, oraş al lui Heracles şi Oedip? Singura ameninţare care-l tulbură pe Alexandru nu este cea a prinţilor de pe Ind înconjuraţi de miile de elefanţi, ci aceea a lui Callistene şi a Greciei: «Nu eşti zeu.»

Se voieşte supraoman, într-o vreme în care supraomenescul este obişnuit: regii nu-l întrec în însemnătate pe Heracles. Neputincios faţă de sine însuşi (îl ucide pe Clitos), atotputernic faţă de univers. Discipolul lui Aristot dansează cu tovarăşii săi, gol şi înarmat cu o lance, în jurul mormîntului lui Ahile — Piei Roşii pe cărarea războiului. Îl vedem divinizîndu-se în trepte. Învingător al Indiei, precum Dionysos. Învingător al lumii, care nu e mai prejos decît hidra din Lerna sau grajdurile lui Augias; iar Roxana este mai presus decît Omphalos. Străbate pustiurile Gedrosiei, pe ale Carmaniei, pentru că nici Semiramis, nici Cyrus n-au izbutit să o facă. Napoleon afirmă despre el că sfîrşeşte în desfrîu; această măreţie tulbure îl descumpăneşte.

Cine ar putea crede că strălucirea lui de zeu solar se datoreşte talentului istoricilor antici? Aceasta ar însemna să credem că a lui Christ se datoreşte talentului Evangheliştilor. Invincibilitatea îl eliberează de condiţia umană. Geniul lui politic şi militar, atît de deliberat, pare să se datoreze instinctului; urmăreşte stăpînirea lumii de către un rege sacru, cu o rigoare pe care n-o abat bacchanalele. Naşterea lui misterioasă, învăluită de prevestiri, neagă ordinea lumii aşa cum Hercule combătuse monştrii, iar Bellerophon, Himera. Intră în Babilon prin poarta malefică. Acestul suflet însetat de toate — dincolo de graniţele necunoscutului ca şi de ale incognoscibilului, dincolo de înţelepciunile supuse — , ce antagonist ai putea să-i opui?

A întîlnit oare mănăstirile buddhiste, atît de numeroase în Taxila? Nu gîndirea buddhică mi-o evocă toate aceste mănăstiri, ci legenda potrivnică, a prinţu-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

lui Sidharta. De o parte, Pella cea austeră şi chiar misterele de la Samothrace, Acropolele tricolore, Zeus-Amon, scutul lui Ahile, pămîntul învins, Roxana şi Statira. De cealaltă parte, noaptea Indiei, palatul roşu sub stele, regina dezmierdată atît de suav încît nici măcar nu se trezeşte din somn, oraşul străbătut în tăcere de calul cu copitele înfăşurate de zei; prinţul rămas la schivnici, pasul calului care se întoarce singur prin oraşul încă adormit, pentru a se lăsa să moară de foame . . . Predica de la Benares, cînd gazelele îşi pun capul lor proaspăt pe obrazul lui Buddha: « La temelia durerii universale stau setea de a exista, setea de plăcerile pe care le resimt cele cinci simţuri exterioare şi simţul interior — şi chiar setea de moarte . . . »

Urmaşul lui Ahile şi al lui Hercule n-a cunoscut niciodată buddhismul. L-a întîlnit pe Siva. Ce va fi gîndit el oare atunci cînd, la picioarele rugului, brahmanul care nu vedea în el decît o vijelie necumpătată i-a dat întîlnire la Babilon? Dar nici asceza, nici rugul, nici cunoaşterea profetică, nici comuniunea cu ceea ce el numeşte neantul divin nu mai sînt mai puternice decît visul lui. Ce preţ mai are uniunea cu zeii, dacă poţi înfăptui visele oamenilor! În ziua în care nu mai trăia decît prin pleoape, îşi va fi dat oare seama că prăbuşirea lui va străluci peste propria moarte, precum rugul, peste aceea a lui Hercule? Va fi presimţit oare că, nimicind împărăţia Iranului, oştirea lui sătulă de izbînzi a creat lumea în care va fi plămădit creştinismul? De la Ierusalim la Roma, şi nu de la Roma la Persepolis. Golul pe care îl lasă nu va fi umplut decît de Imperiul suprem, şi Roma nu este o aventură.

Cu toate acestea, ceea ce îl înlocuieşte fără a-i succeda nu este nici Roma, nici creştinismul, este Islamul. Khodjend, Samarcand, Bactres şi-au luat, toate, numele de Alexandria-cea-Îndepărtată şi poartă ruine de moschee. Islamul a îndeplinit ceea ce Regele n-a avut vreme să încheie — de la Lahora la coloanele lui Hercule.

Interlocutorul tragic al lui Alexandru nu este moartea, ci destinul lumii . . .

Se cunoaşte (sau ignoră), cu toate acestea, un antagonist în sensul grecesc — antagonist divin, dacă recunoaştem zeii după sacrificiile pe care le primesc: este Dublul lui. Pentru zeii înşişi, Grecia inventase transfigurarea omului; Alexandru închipuie ceea ce scapă oricărui statuar, iraţionalul liric al visului şi al nopţii, întruchipare a Greciei panice. Legenda sa nemăsurată răspunde tulburii chemări a eroului cu aceeaşi rigoare cu care austera Pallas de pe Acropole răspunsese chemării cetăţii. Acest rege, aproape fără femei, pare înconjurat de bacchante. Împlineşte Grecia negînd-o, divinizînd Hybris-ul. La douăzeci de ani, încearcă să se elibereze de condiţia umană. Nu prin înţelepciunea preceptorilor săi greci, nu prin eliberarea buddhică, nu prin comuniunea cu spiritul lumii. Nu deţine nimic mai de preţ decît lădiţele lui de aur: în ele închide *Iliada*. Marile visuri îi mînă pe oameni spre marile acţiuni şi spre mitomaniile epice. În el, Don Quijote îşi impune să-l depăşească pe Roland şi izbuteşte; în amintirea noastră, temerarii Mesei Rotunde fac figură de regi din cărţile de joc. Stăpînit de Homer precum Napoleon de Roma. Pînă în adîncul sufletului: pentru fiul sibylei Olympias, o singură stea nu este de ajuns. Şi vremurile sînt mai prielnice. S-a crezut uneori fiu al lui Zeus. Napoleon s-a crezut uneori predestinat: « Uneşte-te gloriei mele! » i-a spus el lui Cadoudal. Contagioasa nebunie a lui Alexandru e mai vastă şi mai profundă decît gloria. Nimeni nu cunoaşte mai bine decît el puterea imaginarului populat de eroii Iliadei, de semi-zei şi, înaintea tuturor, de Dionysos: imaginar al soarelui, aşa după cum cel al lui Eschyle era un imaginar al nopţii. El a zămislit unul dintre cele mai mari proiecte: să egaleze păgînismul cosmic,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

întruchipîndu-l. Oamenii sînt bîntuiţi de vise şi acţiunile care au culoarea viselor sînt la fel de puternice ca zeii. Ştia că orice geniu trebuie să-şi cucerească partea de tenebre şi de necunoscut. Organizează cavaleria Heterilor aşa cum Cezar va organiza legiunile; dar Cezar, om de Stat, mare comandant, ignoră fosforescenţa mlaştinilor de la Lerna sau pe cea a rugului lui Hercule, în timp ce Alexandru, între victorii şi întemeieri de Alexandrii îndepărtate, între prevestiri şi miracole, îşi rînduieşte şi nemurirea. Îi dă prea mult destinului, pentru ca destinul să nu-i dea nimic în schimb. Aruncă în grabă trena de regate zeilor nerăbdători care îl aşteaptă şi cărora le smulge, pentru totdeauna, cea mai mare împărţie occidentală pentru că această împărăţie nu-i va supravieţui. « Feriţi-vă de visătorii care se trezesc, atunci cînd stă în puterea lor să-şi îndeplinească visurile », spune E.T. Lawrence. « Rege, te aştept la Babilon ! » Cine îl aşteaptă? Prin glasul brahmanului, Alexandru îşi aude vorbind Dublul, pentru întîia şi ultima oară.

Ninge peste *La Lanterne* aşa cum ningea peste Paris, aşa cum ningea peste templu atunci cînd regele tăia nodul gordian, aşa cum ninge peste Macedonia.

Cîteva zile mai tîrziu, Georges Salles vine să mă vadă la minister. A fost primit de nenumăraţi miniştri (mobilele, pe vremuri, erau mai numeroase) şi încăperea aceasta ireală îi e la fel de familiară ca şi mie. Salută cu mîna micii sfincşi auriţi de pe candelabru, îşi ridică albele aripi de corb ale părului, scoate din servietă un dosar:

— Iată stenograma doctorului Osty. Să vezi. Deci, doamna Morel, o femeie care nu cunoaşte de fel Orientul antic, ţine în mînă fiola misterioasă; monologhează, iar stenograful înregistrează:

« Văd ca prin ceaţă un chip neînsufleţit . . . Văd ceva lipsit de viaţă, un fel de cap mort . . . Văd ca o boltă pustie . . . Omul acesta adună în jurul lui multă lume . . . ca un om pe care-l deosebeşti deasupra celorlalţi . . . »

« Ceva foarte brusc, violent, opreşte toate acestea . . . Omul acesta se stinge, văd sînge . . . »

« O ! Ce de lume se vede ! Văd imens de multă lume ! O mare mulţime . . . mult zgomot . . . ceva militar . . . Văd un obiect foarte înalt . . . sînt ca nişte funeralii cu totul neobişnuite . . . Dar văd o mulţime de veşminte albe . . . Uniforme, sînt ale oştenilor . . . Văd pieptănături voluminoase . . . »

« Nu e ţărînă, e ca o căsuţă subterană . . . Omul acesta se află acolo suspendat parcă . . . aşezat pe ceva . . . Văd morţi . . . »

— Ce asemănare de ton, spun, cu cel al doamnei Khodari !

— Toate vorbesc în felul acesta. Dar doamna Khodari spune foarte rar: văd. Şi totuşi, atunci cînd e vorba de obiecte, imaginile se succed. Aşa se petrec lucrurile şi în vis, cînd vezi o pană de scris şi hotărăşti în mod absurd că este o puşcă. Că un *medium* vede scene, cred. Doamna Khodari afirmă că, deseori, ia cunoştinţă de scene fără a le vedea. De fiecare dată cînd aud un *medium* vorbind despre obiecte (şi nu merg la pythonisse decît pentru a le supune obiecte), acest ritm sacadat însoţeşte imaginile.

Reia citirea stenogramei:

« În fiola mea este un fel de substanţă lichefiată . . . pare să fie sînge . . . Etse clipa morţii unui om, în vremuri îndepărtate. Munţi, păduri . . . Văd pe cineva care sîngeră . . . O fiinţă martirizată . . . ca şi cum nişte oameni l-ar chinui pe unaltul, pe unul singur . . . Răni . . . Ce cap straniu ! trupul acesta care sîngeră . . . »

« Un munte . . . Omul acesta urcă . . . Poartă . . . ce oare? Ce povară duce ! Întuneric. Cineva cade . . . Văd sînge în jurul capului său . . . Nişte oameni toarnă

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

sîngele acesta, întîi în altceva, apoi în fiolă . . . Fiola e depusă alături de cel mort . . .»[1]

Întreb:

— Fiola conţinea într-adevăr sînge?

— Se cereau patru mii de lire, şi doctorul Osty nu dispunea de această sumă . . .

Îşi împătureşte stenograma.

— Cred probabilă existenţa unui domeniu al supranaturalului, reia el. În sensul în care credeam probabilă existenţa unui domeniu al inconştientului, înaintea psihanalizei. Nimic mai obişnuit decît duhurile. Foarte rar sînt acelea pe care ai impresia că le-ai văzut într-adevăr; se domesticesc puţin cîte puţin, apoi dispar. Odinioară îngerii invadau totul. Azi nu-i mai vezi de loc.

«Nu sînt împotriva misterului; îi ocroteşte pe oameni împotriva propriei lor deznădejdi. Spiritismul mă enervează mai puţin în faţa nefericiţilor pe care îi consolează . . . Ar fi trebuit poate să mă fac doctor? Dar îmi plac obiectele frumoase.

— Nu simţi, în adîncul fiinţei, nevoia de a te trage înapoi ca în faţa intrării unei caverne, sentimentul lui Roger Martin du Gard, ceva mai nuanţat: toate acestea îmi sînt potrivnice? . . . Sentimentul acesta îl împărtăşesc şi eu. Ceea ce, într-o oarecare măsură, mă surprinde. M-a interesat acţiunea drogurilor care joacă un rol în diferite civilizaţii: alcool, peyotl, opium, haşiş. M-au interesat încă şi mai mult stările religioase. Şi închipuieşte-ţi că, pentru a mă duce în Asia, am trecut de şapte ori de-a lungul Palestinei, fără a merge niciodată la Ierusalim. Deşi agnostic, socotesc că Drumul Patimilor trebuie străbătut sau în pelerinaj, sau de loc. M-am dus, însă, la Bodh Gaya şi la Benares.

— Buddha n-a fost crucificat.

— Nu e numai atît. Am întîlnit supranaturalul; am tendinţa să-l înlătur; iar el, să revină.

«Spre sfîrşitul războiului, m-a chemat în ajutor o romancieră, Champigny, pe care ai întîlnit-o poate vreodată. Nu? Era cunoscută în cercurile literare din pricina puterii ei de a „prezice". Se afla pe vreme aceea, abandonată, într-un sat din Corrèze. Pierre Juillet trebuia să se ducă la Cahors pentru o reuniune gaullistă. Dimineaţa, îi dau adresa lui Champigny şi îl rog să treacă s-o vadă: este în ultimul grad de intoxicaţie din princina morfinei care-i calmează durerile. Seara, soseşte în sat. Sună la poartă. Clinchetul unui clopoţel răsună deasupra unei mici grădini părăsite. Nici un răspuns. Intră în grădină; uşa casei e închisă. Izbuteşte să deschidă un oblon, un cîine ţîşneşte afară. Juillet intră. Pe jos, Champigny, care a vrut, probabil, să se ridice cînd a auzit clopoţelul: leşinată, cu fruntea plină de sînge. O întinde pe pat, singura mobilă existentă, o readuce în simţiri. Ea îl scutură de braţ: „Sînteţi Pierre Juillet. Aţi venit. Ce puteţi face pentru mine?"

Nu avea cum să-i cunoască numele — şi nici vreun detaliu, oricare ar fi acesta, referitor la venirea lui, despre care în ajun nici măcar nu fusese vorba. Iar Pierre Juillet trece drept superstiţios, nu glumă!

Cu toate acestea, o văzusem cu cîteva zile înainte de a fi fost prins de nemţi şi ea nu prevăzuse nimic . . .

— Se pare că aproape nici un *medium* nu este capabil să recunoască datele . . .

— Ca şi profeţii, după cît spune Biblia.

---

[1] Stenograma completă a Institutului din Monaco, a fost publicată de doctorul Osty, în *La Connaissance supranormale*, Alcan, Paris.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ceea ce nu-i spun lui Georges Salles este că eu am întîlnit supranaturalul într-un fel mult mai sfîşietor.

În iarna lui 1944, în Alsacia, cîţiva dintre ofiţerii armatei I, printre care mă număr şi eu, urmează să ia, a doua zi, prînzul cu Churchill, care parcurge frontul. Pe la ora unu şi jumătate noaptea, sînt deşteptat de plantonul care îmi aduce instrucţiuni referitoare la întîlnire. Această deşteptare curmă un vis despre care păstrez o amintire cu atît mai precisă cu cît visul e mai suprinzător. O femeie brună mă priveşte cu mare duioşie, înclinînd capul. E cumnata mea, deşi nu-i seamănă decît pe jumătate, şi are o pieptănătură — panglică pe cap, cărare la mijloc — pe care nu i-am văzut-o niciodată. Un glas solemn, şi puţin ironic, care nu e nici glasul unui vis obişnuit, nici un glas din realitate, pronunţă foarte distinct: «Şi acum, iată-ţi cea de a treia soţie».

La ora şapte, deşteptarea şi o nouă telegramă: «*Josette stare alarmantă, vino mare urgenţă*». O astfel de telegramă nu este trimisă unui ofiţer de pe front decît în caz de agonie sau de moarte, fapt pentru care îi şi aduce o permisie imediată.

Zăpadă peste întreaga Franţă. Sosesc pe la mijlocul nopţii pe bulevardul Alsace-Lorraine din Tulle. Soţia mea a murit, tăiată în două de un tren. «Fardaţi-mă cum trebuie, căci va veni şi vreau să mă găsească aşa ca altădată . . .»

În mai am primit vestea morţii fratelui meu, ucis în deportare, iar mai tîrizu m-am căsătorit cu cumnata mea.

Ştiu că un şoc violent poate suscita amintiri false. Totuşi . . .

Îi spun lui Georges Salles:

— Să studiezi domeniul acesta ca pe un domeniu ştiinţific este în mod evident o copilărie. Cel mult, s-ar putea încerca să se introducă rigoarea relativă a cărei aplicare se încearcă şi în psihanaliză . . .

— Apropierea de artă pe care ai făcut-o la un moment dat, răspunde el, mi s-a părut pertinentă. Atunci cînd ai spus că Victor Hugo nu scrie *Olympio* la comandă. Dar ţi-ai rezumat prea mult ideea. Mă tem, de asemeni, că ideile nu-i sînt de loc familiare doamnei Khodari: ea preferă formele şi, în primul rînd, pe ale sale. Pe de altă parte, ai totuşi dreptate cînd spui că aceste fenomene, studiate — atît de rău ! — într-o epocă ştiinţifică, se reclamă de la ştiinţe, se vor fenomene ştiinţifice. Pentru oamenii pe care îi pasionează, aceste lucruri, *ştiinţific* se opune lui *iluzoriu*. Şi nu vrea, de fapt, să însemne altceva decît *real*. Căci spiritiştii se vor ştiinţifici în sensul secolului al XIX-lea, cînd ştiinţa însăşi a încetat de a mai fi astfel; fapt pe care îl găsesc amuzant. Dar este înţelept să spui, aşa cum ai făcut-o adineaori: între legile fizicii şi dibăcia şiretlicului există arta. Să o studiezi pe doamna Khodari gîndindu-te la Victor Hugo este mai fertil decît să o studiezi gîndindu-te la Newton. Un profet nu e stăpîn indubitabil pe viitor, un *medium* nu e stăpîn indubitabil pe trecut; totuşi, ei izbutesc uneori să pătrundă acolo unde eu nu pătrund niciodată. Rămîne faptul că, într-adevăr, dacă geniul lui Victor Hugo implică puterea de a crea *Booz endormi*, nu implică puterea de a-l crea în mod voluntar, şi nici în mod indubitabil.

— Cred că unele civilizaţii vechi, aşa cum este astăzi cea a Indiei, au stabilit cu supranaturalul relaţii foarte diferite de ale noastre. Fără îndoială că anumite cunoştinţe s-au elaborat *pentru că ele se transmiteau*, aşa cum se transmit cunoştinţele noastre. Dar mă simt în faţa unei confuzii enorme, şi nu am intenţia să-mi consacru viaţa risipirii ei.

— Gîndeşte-te la ceea ce a putut să reprezinte puterea magică a primelor imagini ! De unde ura — poate spaima — Islamului în faţa celor dintîi portrete . . . Dacă am întîlni pentru întîia oară ficţiunea, poţi să-ţi imaginezi ce putere ar conţine

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Shakespeare ! Nu crezi că toate lucrurile acestea ar fi mult mai tolerabile, dacă cei care le studiază ar vorbi despre supranormalul lor aşa cum vorbim noi despre muzică? Există în contactul profund al unui *medium* cu supranaturalul ceva incert care mă face să mă gîndesc la artă ; dar, desigur, arta nu este decît o abordare, un mijloc de a pune problema eludînd prejudecata ostilă sau favorabilă . . . Jean Paulhan, care a urmărit îndeaproape lucrările Institutului, are încredere în Osty, dar spune că toată confuzia între paranormal, impostură şi eroare este extrem de tristă.

— Totuşi, o premoniţie controlată, aşa cum a fost cea referitoare la Varşovia, este mai importantă decît zece erori.

— Poate că spiritul uman va fi silit, în cele din urmă, să se ocupe în mod serios, adică precis, de aleatoriu. De altminteri, a şi început . . . Să ne întoarcem la artă. Timp de cel puţin trei secole, gîndirea a căutat o estetică. Ea continuă să caute legi, în numele istoriei ştiinţei sau a filozofiei. Legi, iată marea necesitate. Arta li se adaptează cu dezinvoltură şi seninătate. Am impresia că civilizaţia noastră dibuie către un nou domeniu. Oamenii de ştiinţă, care văd lucrurile acestea conform opticii lor, îmi spuneau că evoluţia matematicilor, cea a fizicii şi cea a biologiei le par aproape coordonate ; şi că sîntem la graniţa unui cîmp necunoscut, dar coerent ; aşa cum am fost, altădată, la graniţa cîmpului electricităţii. Nu trebuie să vedem aici nimic altceva decît o metaforă? Eu nu disting prea bine unitatea domeniului paranormal: pentru dumneata este el suficient? « Epocă a alchimiei », fie ! Dar domeniul acesta concentrează, din păcate, toate credulităţile şi toate superstiţiile. În rezumat, Consiliul ne-ar lua drept nişte zăpăciţi.

Cu cîteva luni mai tîrziu, convinge un *meceno* să cumpere stofa pe cont propriu. Curioşi de analiză (vrea să trimită piesa la laborator) îi scriem împreună lui Suleyman. Stofa, trecînd drept sassanidă, a fost vîndută unui oarecare Morris.

Dacă l-am urmărit pe Alexandru în vremea cînd voiam să fac din el eroul unei piese, astăzi el este cel care mă urmăreşte. Chiar dacă n-am să mai văd niciodată această stofă, pătată sau nu de sînge, chiar dacă doamna Khodari nu e decît o vizionară. Regăsim, pînă şi în Evangheliile din Abisinia, boul, asinul, micul cîine al lui Isus la care mă gîndisem atît de mult cînd eram la Dakar ; dar şi înălţarea lui Alexandru în Paradis. Acest episod urmează celui despre « Înţelepciunea Sibylei, fiica lui Hercule », şi despre calităţile lui Bacchus, Nietzsche, Dionysos, Alexandru . . . Cuceritorul bîntuie imaginaţia omenirii aşa după cum Christ e împlîntat în inima Europei. Imaginaţia noastră desenează imense moaruri magnetice în jurul acestor tineri morţi supranaturali.

Nu numai a noastră.

Prietenul meu Raja Rao vine să mă vadă. Predă acum la universitatea din Austin, dar se întoarce pentru cîteva luni în India. Cu tristeţe: *guru*-ul lui a murit. Zîmbeşte totuşi, cu zîmbetul acela pe care l-am văzut la atîtea spirite profund religioase, oricare ar fi fost religia lor. Vorbim despre lucrarea pe care vrea să o consacre Gangelui, şi despre ce am scris în ultimele zile :

— Ca şi dumneavoastră, îmi spune, am fost surprins să nu găsesc nici o urmă de buddhism la istoricii antici ai lui Alexandru. Cu atît mai mult cu cît regii greci din Asia centrală s-au interesat de aceasta : cunoaşteţi Întrebările lui Milinda. Ştiaţi că există o versiune creştină a legendei lui Buddha?

— Nu.

— Cred că a fost întocmită în preajma sfîntului Ioan Damaschin. Prinţul Siddharta se numeşte Ioasaf. *Guru*-ul lui creştin i-a dezvăluit Nenorocirea, în ciuda poruncilor regelui. A rînduit în taină ieşiri ; şi întîlnirile cu cerşetorul, cu schilodul, cu mortul îi întăresc cuvintele lui Christ. Mai cu seamă cele cu schilodul şi cu mortul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Prinţul trăieşte în singurătate, devine sfînt prin meditaţie şi austeritate, iar pe mormîntul lui au loc minuni . . .

— Cum este descrisă Plecarea cea Mare?

— Prinţul evadează pur şi simplu.

În ce măsură întrega legendă a lui Buddha este pentru mine indiană ! Palate aproape tibetane pe creste de munţi înalţi şi, mai sus încă, formidabilele piscuri înzăpezite . . . În cîmpie, oraşe roşii. Podoabe, tuberoze, vulturi. Magie: săgeţile înflorite ale demonului, regele cobrelor care îşi desfăşoară gluga pentru a face să vină umbra unui ascet, geniul care deschide poarta cetăţii, copacii prieteni, păsările profetice, cuvintele neşterse în amintirea mea: « Cînd zorii se revarsă şi se aud bătăi de tobă . . . împodobiţi străzile cu lanterne multicolore, puneţi ulcioare cu apă limpede la răscruci ! . . . » Şi alaiul mortuar care trece: « Prinţe, este ceea ce se numeşte un mort . . . »

— Pentru dumneavoastră, spune Raja Rao, există un decor al predicilor lui Christ?

— Destul de vag. Palmierii, şi un Orient al lui Abraham: deşert, templu, patriarhi, fete pe marginea fîntînilor; dar Patimile ignoră orice decor.

— Nu există Patimi ale lui Buddha.

Vorbim despre Alexandru. Raja nu-l cunoaşte altfel decît mine. Aş vrea să citesc varianta coptă a legendei sale: regele bea din izvoarele celor patru fluvii ale Paradisului. Şi versiunea etiopiană, în care Sfîntul-Spirit îi revelă secretul Trinităţii . . . Nu-mi amintesc de loc versiunea noastră medievală . . .

Am căutat-o. Miezul s-a irosit, ca şi în istoria prinţului Ioasaf. M-am gîndit totuşi la notele lui Georges Salles, în timp ce le luam pe cele ce urmează:

Anumiţi făcători-de-istorii pretind că Alexandru era fiul unui necromant: mint, nemernicii.— Părul lui blond strălucea ca solzii, şi era creţ precum coama fiarelor sălbatice. Unul din ochi era negru ca ochiul unui dragon.— Partea de jos a trupului era bine arcuită. — Un maestru l-a învăţat mersul stelelor, artă care îi ocroteşte pe luntraşi. — Cînd Bucefal a vrut să se năpustească asupra lui, Alexandru l-a privit cu ochi mînioşi, şi calul a îngenunchiat . . . — Romanii i-au dăruit o coroană de aur sclipitor, şi darul acesta i-a plăcut.—Darius a jurat că-l va spînzura pe Alexandru, că-l va da hrană păsărilor.

Se mai găsec în romanul acesta gotic poezia jocului de cărţi, ducele numit Gracto, ducele numit Perdrix, toţi tovarăşii lui Alexandru născuţi în aceeaşi zi cu el, drumul celor cinci sute de viteji, cărora li se alătură o mie de viteji din Calabria, pînă la Cesarea — oraşul cel mare, cîrmuit de satrapii care sînt şi ei duci. Textul se opreşte la enumerarea forţelor lui Darius. Auditoriul a apucat să afle despre cucerirea Tyrului şi despre alte războaie cutremurătoare care-ţi zburlesc părul pe cap, populate de catapulte şi de cumplite lovituri de spadă: « Cavalerul îl lovi pe Persanul Jubal de sus în jos, de la dinţi pînă la brîu, şi-l despică în două jumătăţi egale. A, cît de lăudată a fost această lovitură ! — Alexandru îl izbi zdravăn cu spada sa pe contele Pincun. Lovitura nu fu de fel curtenitoare, căci capul lui Pincun se rostogoli la picioarele regelui. » Survin, cu toate acestea, cîteva aventuri care te fac să visezi. Îmi place mînia poetului în faţa nunţii lui Filip cu Cleopatra, din care el deduce în mod pertinent repudierea Olympiei. Împrăştie în toate părţile capete, braţe şi picioare, « şi nimeni n-a putut spune ce s-a întîmplat cu mireasa ». Îmi plac, de asemeni, darurile insolente pe care Darius i le trimite lui Alexandru, « o minge asemănătoare cu acelea care slujesc pentru a-l amuza pe copii, un şiret, ceva aur » şi pe care acesta i le trimite înapoi: « Mingea m-a făcut să aflu că tot ceea ce se găseşte sub acoperămîntul cerului îmi aparţine de drept . . . » Şi « pentru a-l cinsti

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pe acela care se vrea așezat deasupra tuturor celorlalți », spînzurătoarea făgăduită de Darius, stăpînind noaptea medievală . . .

Ce raport există între un om și mitul pe care-l încarnează?

Georges Salles a primit tocmai o scrisoare de la domnul Morris, căruia Suleyman i-a semnalat (nu e prost de fel !) interesul pe care Luvrul îl manifestă cu privire la achiziția domniei sale. Domnul Morris a făcut analiza petei: e sînge.

— Pentru muzeele noastre, spune Georges Salles, nici să nu mai vorbim. Dar i-am răspuns totuși cu grijă domnului Morris. Mai tîrziu, cine știe ce se va mai afla? Dacă veșmintele lui Alexandru erau făcute dintr-o țesătură deosebită, și analiza ar regăsi-o în piesa noastră?

Scoate din buzunar o bucată de hîrtie și enumeră:

— Doamna Khodari a regăsit natura materialului; îndoitura; sîngele; cămilele; fluviul; pantalonii bufanți ai cavaleriei persane; mersul pieziș și repezit al lui Alexandru, capul lui înclinat; elefanții; armamentul; cetățile pe înălțimi; moartea lui Clitos; întoarcerea în deșert; nunta; moartea; în sfîrșit, ochii. Este enorm. Această sibylă este admirabilă, și nu o vom admira niciodată îndeajuns; fapt care Muzeelor, însă, le va fi perfect indiferent.

Zăpada continuă să cadă, nepăsătoare, asupra *Lanternei*, și fulgii șovăielnici se așează în conuri peste tufele de merișor tunse rotund. Cînd zboară aproape la orizontală, acordă grădinilor și casei irealitatea chiciurei. Aici a tradus Ducis *Hamlet*. *La Lanterne* este un castel minuscul, căci lanterna, în arhitectură, se aplică unor piese luminate din cele două laturi. Parcul său comunică printr-o poartă romantică cu cel de la Versailles. În serile de primăvară, cînd am noroc, mă întîlnesc cu ariciul. Descinde el oare din animalele domesticite de odinioară? Această casă a făcut parte din menajeria ducesei de Bourgogne, și mica ei arhitectură, atît de pură, e în consonanță cu fetișcana aceea atît de nebună. Poarta e surmontată de două busturi de cerbi pe deasupra cărora sar pisicile mele. În grădinile de zarzavat vecine, unde lucrătorii de la castel fac ghizduri fîntînilor din cauciucuri de automobil și așteaptă seara ca într-un tablou de Douanier Rousseau, se ghicesc, sub călțunași și nalbe, vestigiile Bazinului cu Elefanți . . .

Prin Revoluție, animalele din cele două menajerii, a mea și a doamnei de Pompadour, « și-au pierdut lanțurile » odată cu poporul. Elefanți, cămile, struți și fluturi s-au risipit prin parc. Unele din ele au scăpat cu viață. După căderea lui Napoleon, castelul a adăpostit o droaie de emigranți săraci, care se plimbau prin parcul devenit aproape sălbatec. Sub conducerea unuia din predecesorii mei la *Lanterne*, director al Muzeului de atunci, funcționarii își roteau plasele de prins fluturi sau urmăreau cea din urmă cămilă, printre lorniete și bastoane lungi, ridicate în aer. Trestiile se întindeau de la un capăt la altul al Marelui Canal, așa cum le-am văzut după război . . .

În seara aceea, doi ziariști vin să mă întrebe ce gîndesc despre istoria, celebră în țările anglo-saxone, a celor două englezoaice care, în parcul Traian, au stat, timp de cîteva ceasuri, în tovărășia unor personaje ce muriseră în secolul al XVIII-lea . . .

În românește de CRISTINA ISBĂȘESCU-HĂULICĂ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

La force artistique de

l'imprévisible.

ANDRÉ MASSON: desen pentru romanul « Cuceritorii »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

vie, c'est l'étendue de son

LA FORCE ARTISTIQUE DE LA VIE
C'EST L'ÉTENDUE DE SON IMPRÉVISIBLE

E pe cale să se întîmple ceva fascinant: altădată se presupunea că omul s-a născut cu cel puţin cincizeci de mii de ani înaintea imaginilor. Cum naşterea omului s-a schimbat, şi data imaginilor deasemenea, sîntem pe cale să ajungem la ideea că imaginile şi **Homo sapiens** s-au născut aproximativ odată... Destul de impresionant, nu-i aşa, dacă trebuie să ne spunem: omul n-a inventat numai focul şi mormîntul, el a inventat şi arta... Ne aflăm atunci în faţa unei realităţi atît de puternice, încît cuvîntul «artă» nu mai corespunde la nimic.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

RADU POPESCU

MALRAUX şi eroul

Dacă André Malraux ar fi murit în 1938, portretul său pentru istorie ar fi rămas de profil. Dacă ar fi murit în 1945, ar fi fost *de trois quarts*. Pentru ca să se arate, în sfîrşit, din faţă, Malraux a trebuit să mai trăiască treizeci de ani.

Aceasta nu pentru că personalitatea lui, chipul lui, s-ar fi format după hazardurile, suportate pasiv, ale existenţei, prin adaosuri succesive, o felie nouă lipită lîngă alta mai veche, apoi o alta, şi aşa mai departe, liniile de contur rămînînd la încheierea întregului, perfect identificabile, ca pe circumferinţa unui fruct. Nu, chipul lui Malraux s-a rotunjit, ca luna, în al cărei « crai nou » e cuprins şi vizibil, deşi în umbră, întregul disc al astrului. Trăsăturile fundamentale, pornirile naturii sale, active pînă va muri, sînt încă în umbră, dar sînt întrunite, şi se lasă, se fac presimţite, prin explozive acte de viaţă, grele de semnificaţie şi de conţinut (de pildă, prin 1922—23: *crai nou*, de aceeaşi vîrstă aproape, cu anii veacului, e călător în extremul orient — cu o aspiraţie obscură de abandonare a Europei, aventurier şi arheolog, contrabandist, arestat şi condamnat la închisoare, gazetar şi agitator anticolonialist, angajat prompt, energic şi pasionat în lupta pentru eliberarea popoarelor asiatice.) Urmează numai să lasă treptat la lumină, aprofundîndu-se, diversificîndu-se, îmbogăţindu-se, după stimulentele pe care le vor primi de la viaţă, dar nu de la o viaţă aşteptată să-l caute, ea, să-l găsească şi să-l constrîngă, ci prin propria lui căutare — febrilă, neobosită, temerară — a vieţii, în zonele ei cele mai fierbinţi, mereu în zonele ei de conflict acut.

Malraux este omul conflictului. « Viaţa », ca fenomen de pură contemplaţie, de observaţie, de meditaţie, nu-l atrage cîtuşi de puţin, se poate afirma chiar că *nu-l interesează*. Ca atare, nu-l atrage, nu-l *interesează* nici « omul de toate zilele », cel care face obiectul literaturii, şi al capodoperelor literare, de vreun veac şi jumătate. Nu e nevoie să mai repetăm ceea ce s-a observat de atîtea ori, că eroii cărţilor sale nu prea au carne, că din cărţile sale lipseşte analiza psihologică, sau este foarte redusă, că resortul secret al individualităţii, al intimităţii individuale şi private, nu-l reţine cîtuşi de puţin, îl lasă cu totul rece. Iubirea, ambiţia, arivismul, vanitatea, relaţiile de familie, credinţa religioasă, viciile, nimic din ceea ce

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

animă pe om în sfera lui proprie, închisă, nu-l poate reține măcar un moment, necum fixa, fascina. E scriitorul cel mai străin de sentimentalism, și chiar de sentimente. Femeia, dragostea, senzualitatea, abea dacă sînt pomenite prin cărțile lui: factori secundari, marginali, minori, fără nici o putere de decizie asupra oamenilor. Malraux ar fi putut spune cu aceeași convingere ca și Napoleon: « L'amour c'est affaire des oisifs ». Astfel fiind, el se situează la distanță de ani-lumină, nu numai de un Flaubert, de un Zola, de un Maupassant, nu numai de un Proust sau de un Gide, dar chiar de mai toți contemporanii săi, de epocă sau de generație, de la Bernanos pînă la J. P. Sartre sau Camus — avînd, paradoxal, unele tangențe tocmai cu Céline, deși, pe alte laturi, cei doi se îndepărtează unul de celălalt, la și mai astronomice distanțe. De pe alte meridiane, se întîlnește, parțial, rapid, cu Lawrence din Arabia (tot colonel) și cu Hemingway. De acest dezinteres, chiar dispreț, adînc și consecvent, față de tot ceea ce e individual, privat, intim, mărturisește, din prima pînă în ultima clipă, dezinteresul, poate chiar disprețul, față de tot ceea ce e individual, privat, intim, în sine însuși, în omul din el. Toată viața a evitat confesiunea, a refuzat să vorbească despre sine, să se descopere, să se povestească: « Ce e omul? », întreabă el (sub diferite forme, n-a întrebat, și nu s-a întrebat, altceva cît a trăit) și răspunde fără ezitare: « O jalnică grămăjoară de secrete ». Cînd scrie memorii, acestea sînt « anti ».

Dar ce anume îl interesează pe Malraux? Ce caută, ce urmărește el cu o pasiune nestinsă, cu o sete aprigă, care-l poartă dintr-un colț într-altul al lumii, care-l conduce de cîteva ori la închisoare, care-i pune viața în primejdie — de mai multe ori rănit pe front, condamnat la moarte, evadat din temnița hitleristă, etc. etc? Pe Malraux îl interesează Omul: cu majuscule. Omul: rostit, scris, gîndit numai cu majuscule. Caracterizat numai prin ceea ce depășește toate acele trăsături de care am pomenit mai sus, numai prin ceea ce le poate domina, prin ceea ce, chiar, le poate șterge.

Acest om, ale cărui forțe se aleg, se distilează, se purifică din totalitatea zăcămîntului moral interior — magmă comună, liniștită, amorfă — își arată chipul excepțional, numai în împrejurări excepționale. El este o țîșnire în afară, prilejuită de o situație neobișnuită, de o situație gravă, în care, pentru a i se face față, nu există soluții facile, căldicele, generale, din care, pentru a se ieși, nu există cale bătută, confortabilă, sigură. Sînt situații explozive pe întinderea adormită a lumii, în ritmul potolit și uniform al vieții, și tensiunea lor extremă rezultă din necunoscut, risc, primejdii de tot felul, rezultă din prezența permanentă, din apropierea imediată a morții, căreia omul îi simte, direct în obraz, respirația nemiloasă, nimicitoare. În asemenea situații, moartea nu mai este întîmplătoare, nu mai este fatalitate oarbă, « soartă » cu perspectivă nedefinită, nebănuită. În asemenea situații, moartea este perspectiva imediată, este însăși umbra omului, din ce în ce mai mare, mai neagră, mai lipită de el, este un atroce tovarăș, invizibil și nelipsit. Unor asemenea situații, trebuie să li se facă față cu alte mijloace, cu alte forțe, decît cele ale « omului obișnuit » ale « omului de toate zilele ». Acesta trebuie depășit, lăsat departe în urmă, uitat pe cît se poate, pentru a face posibilă înălțarea în locul lui, pe mormîntul, pe « jalnica grămăjoară » a unui om țesut din alte fibre: nevoie de schimbare și noutate, dinamism nepotolit, anti-conformism, îndrăzneală, bărbăție, generozitate, energie, indiferență față de primejdie, gustul riscului, setea de acțiune, voința de înfăptuire, harul dăruirii, plăcerea luptei, curajul de a înfrunta, de a sfida, și de a accepta, moartea.

Acestea sînt trăsăturile Eroului. Da, pe Erou îl caută Malraux în om, pe toate treptele pe care se poate construi acesta: aventurierul, conspiratorul, cavalerul, ostașul, luptătorul. Și pe Erou îl caută Malraux în sine însuși, cu chin, cu îndoială,

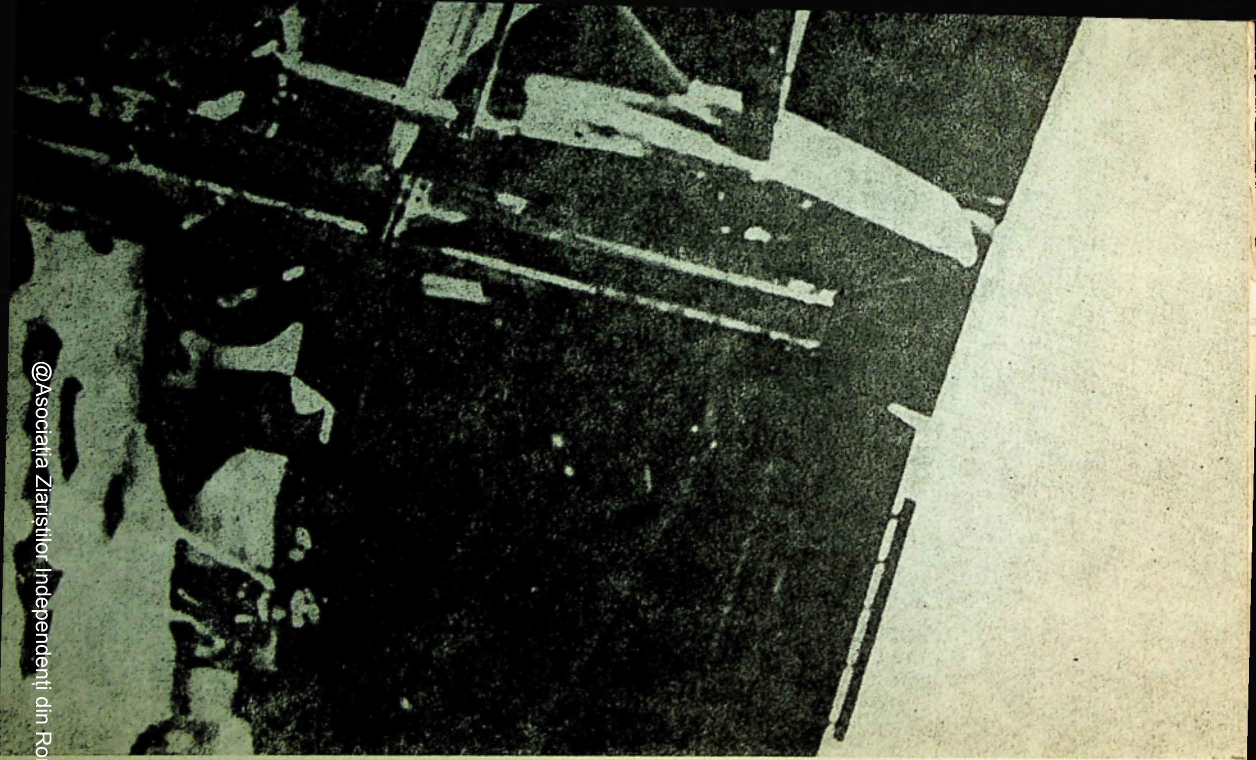
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cu speranţă, şi cu o patetică tenacitate. Căci dacă eroul se arată numai în situaţiile excepţionale — aventura, conspiraţia, războiul, revoluţia —, nu aceste situaţii îl crează. Ele îl scot la iveală, îl pun în lumină, deopotrivă, pe laş, pe fugar, pe trădător. Evenimentele dramatice, sîngeroase, explozive, sînt teren la fel de favorabil pentru grandoarea, ca şi pentru micimea omului. Eroismul nu este nici o creaţie întîmplătoare a naturii, o binecuvîntare a providenţei, asigurată de la leagăn pînă la mormînt. Nu, eroul se crează pe el însuşi, el este o neîncetată auto-plăsmuire a conştiinţei de sine sădită în fiecare om. El îşi caută şi îşi cultivă forţele de depăşire, de creştere, de înălţare peste măsura obişnuită, peste tiparul comun, peste limita naturii, le adapă, le biciuieşte. Eroismul e un atletism moral. Performanţele lui pot fi variabile, treptele pe care le atinge sînt diferite. Traiectoria epico-umană a operei lui Malraux o arată limpede: eroii-aventurieri din *La Voie Royale* şi unii din *Les conquérants*, nu au înălţimea eroilor luptători pentru marile cauze ale umanităţii, din *La condition humaine* sau *L'Espoir*. Autorul însuşi o lasă să se vadă, străveziu, în el: Malraux — căutătorul de artă veche din jungla asiatică, Malraux — aviatorul arheolog, pornit să descopere, în nisipurile africane, palatele reginei din Saba, nu sînt de aceeaşi statură cu Malraux — pilotul de vînătoare din războiul civil spaniol, nici cu Malraux — colonelul Berger, de pe fronturile anti-hitleriste ale Franţei. Progresele succesive pe care omul le izbîndeşte în automodelarea eroică, cer, impun prin ele însele, pentru a se putea verifica şi a-şi da un ţel pe aceeaşi măsură, căutarea unor cauze din ce în ce mai umane, mai nobile, pînă la cauza supremă: cauza istorică, a maselor şi a popoarelor.

Această redimensionare şi restructurare, de fapt această re-naştere, care este o neîncetată strădanie interioară a conştiinţei solitare şi tăcute, impune cu o forţă irepresibilă manifestarea exterioară, ţîşnirea în afară. Nu există erou fără eroism, şi nu există eroism secret, intim, nebănuit. Eroul se afirmă numai în act, eroismul nu se poate manifesta decît în acţiune. Acţiunea este motorul operei lui Malraux, fiind motorul, chiar, al vieţii lui. În ciuda reflecţiei morale, a meditaţiei filozofice, nelipsite şi larg dezvoltate în cărţile lui, prin gura eroilor lui, şi chiar direct prin gura lui, acţiunea constituie forţa interioară cu care nici o alta nu poate intra în concurenţă, forţa unică a tuturor paginilor pe care le-a scris. Pentru Malraux, acţiunea este necesitate, soluţie şi scop al existenţei. Prin ea, nu numai eroul se relevă şi capătă chip. Prin ea omul dobîndeşte o putere chiar asupra morţii: « A muri e pasivitate. A te sinucide este act », gîndeşte Kyo, aşteptîndu-şi execuţia. Prin ea, întreaga umanitate se justifică, dînd vieţii sensul unei lupte, al unei cuceriri fără hotar. Nici un scriitor occidental al veacului, ca şi al veacului precedent, nu a acordat acţiunii un asemenea înţeles, un asemenea rol, un asemenea rang, ca acela pe care i le acordă Malraux. Unii nu i-au acordat nici măcar un loc neînsemnat, nici un loc. Dar el i l-a acordat pe cel dintîi, pentru că un astfel de loc ocupa acţiunea în însăşi zidirea sa sufletească, intelectuală şi morală (care, am spus, este creaţia lui). Printre nenumăratele definiţii ale omului, pe care le-a propus, pe care şi le-a propus, cele mai numeroase, cele pentru care gîndirea lui pare să fi optat definitiv, sînt definiţiile întemeiate pe conceptul acţiunii: « Omul e ceea ce face »; « omul este suma actelor sale »; « esenţialul este să te legi de o mare acţiune, şi să n-o mai abandonezi ». Cu asemenea credinţă, e foarte greu, e comic, să-l imaginezi pe Malraux scriind despre locuri « unde nu se întîmplă nimic », despre oameni imobili şi indescifrabili, fapte mărunte şi timide petrecute în oraşele provinciale, despre drame cenuşii consumate între patru pereţi, în intimitate de orice soi. Condeiul lui nu se însufleţeşte, întocmai ca o armă, decît în ample bătălii, în tumultuoase mişcări de mase, pe cele mai vaste cîmpuri de luptă: comploturi, revoluţii, războaie.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Cadru din filmul « Speranța » — Țăranii lîngă carcasa avionului doborît

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cadru din filmul «Speranța»

La paginile 96—97: De Gaulle și Malraux

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Această necesitate morală, acest cult al acţiunii, a marcat atît de puternic personalitatea sa, încît multora, şi nu rareori, le-a sugerat ideea unui pragmatism iremediabil, — ceea ce nu este decît unul dintre nenumăratele paradoxuri legate de acest, în substanţă, neostoit romantic şi idealist. Şi l-a împins la unele hotărîri care multora le-au apărut ca o contrazicere a credinţelor sale, care multora le-a provocat o grea decepţie. Cea mai importantă dintre acestea este desigur aşa zisa sa carieră « politică », lunga perioadă în care a făcut parte din guvernele Generalului De Gaulle. Aventurierul uns demnitar; ostaşul trecut în « civilie » şi îmbrăcat direct în frac; agitatorul, complotistul, întîmpinat, la coborîrea din avion, cu covor roşu şi cu Marseilleza; contrabandistul, întemniţatul, evadatul, părtaş la recepţii sub lambriurile aurite de la Elysée şi Matignon —, iată ceva care părea cu totul neverosimil, absurd, ceva care mirosea a farsă şi aducea a Vidocq. Dar numai la o considerare superficială, a faptului ca şi a omului. În realitate, Malraux era întru totul consecvent cu sine, întru totul acelaşi. Crezînd, pe drept sau pe nedrept, că lumea nu mai oferea, în acel moment, după doborîrea hitlerismului şi instaurarea păcii, prilejul marilor, tumultuoaselor acţiuni eroice, cu miza de fiece clipă a sîngelui şi a morţii, Malraux s-a lăsat împins în altă direcţie, de necesitatea, de setea lui de acţiune. De Gaulle şi guvernele sale îi ofereau drumul unei acţiuni în cultură şi artă. A pornit-o pe acest drum, şi nu are nici un sens să se încerce, astăzi, o apreciere a rezultatelor, care evident, n-au putut fi decît ceea ce au fost, şi nu sînt încă obiectiv evaluabile. În schimb, sînt deosebit de elocvente, anume semne ale psihologiei lui, anumite reacţii faţă de lumea « politică », care, vrînd-nevrînd, constituia mediul acţiunii sale. O fotografie l-a surprins şi arătat lumii întregi, adormit în fotoliu, în timpul — sacrilegiu ! — al unei conferinţe de presă a însuşi Generalului. O alta îl înfăţişează în Camera Deputaţilor, pe banca ministerială — acest Olimp al oamenilor politici, rîvnit cu atîta ardoare de generaţii după generaţii de politicieni —, alături de alţi colegi de guvern: cu bărbia sprijinită în palmă, el priveşte spre « Excelenţele » vecine, cu o expresie perfect lizibilă de extremă curiozitate, mirare şi repulsie, care nu poate fi alta decît aceea cu care privea cu vreo patruzeci de ani înainte, ciudatele insecte ale junglei asiatice. Dar, în acelaşi timp: îi moare soţia, el îşi continuă munca, fără o pauză; îi mor, dintr-odată, ambii fii, el rămîne neclintit în misiunea lui, fără un vaet. Exact ca pe front, cînd, alături de el, cădeau cei mai scumpi tovarăşi. Însă, pe de altă parte: De Gaulle abandonează puterea, abrupt, se retrage în singurătate, inaccesibil. Malraux părăseşte guvernul, politica, acţiunea, în aceeaşi clipă, fără întoarcere (consacrîndu-se de aci înainte, unui alt soi de acţiune, aceea a cercetării şi sintezei sale filozofico-estetice despre artă). De ce? Cei ce n-au înţeles, au putut, acum cîteva luni, afla răspunsul — un răspuns dat în trecere, într-o rapidă paranteză de convorbire. Întrebat dacă n-ar fi interesat, ispitit, să mai contribuie, sub o formă publică sau alta, la realizarea unor mari acţiuni culturale, a căror idee fusese a lui, a înlăturat această ipoteză, cu un surîs, şi cu cuvintele: « N-am nimic împotriva lui Giscard d'Estaing. Dar... *c'est un monsieur que j'ai rencontré en Conseil des Ministres*. Cu Generalul, era altceva, exista o legătură... *Altceva*, desigur: urma tranşeelor, a războiului, ca o cicatrice comună. *O legătură*, desigur: legătură eroică a frăţiei de arme, a riscului, a morţii înfruntate împreună, cea mai strînsă şi mai definitivă, după concepţia sa, legătură dintre oameni. Iată o afirmaţie făcută de el, cu zece ani înaintea războiului, cu cincisprezece ani înainte de a-l cunoaşte pe De Gaulle: « ... rămîn sentimentele fundamentale care fac adevărata măreţie a omului, în primul rînd, camaraderia de arme şi prietenia virilă ». De altfel, el considera gaullismul ca « o şcoală de energie ».

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Un astfel de detaliu biografic, nu e altceva decît o prelungire a acelei imagini a omului de care sînt pline cărțile lui, și care se înfiripa din el, din experiența și din conștiința lui (iată afirmația unui erou din *L'Espoir:* « sensul vieții este de a transforma cît mai multă experiență în cît mai multă conștiință »). Această imagine e a unui om care nu iubește (în sensul erotic al cuvîntului), nu are ambiții și pofte egoiste, nu cunoaște interesul material, nu practică relații de familie și amiciție privată, nu trăiește viața decît ca acțiune, nu gîndește viitorul decît în perspectivă transpersonală, ca ideal al lumii.

Bine, iată tot ce *nu* are, *nu* simte, *nu* face acest om, care, caracterizat numai prin refuzuri, numai prin negații, începe să ia chipul unui sfînt al tuturor renunțărilor, uscat, inuman și chiar anti-uman. Acesta e, oare, omul lui Malraux? Nici pe departe. Omul lui Malraux e tocmai la antipod, el gîlgîie de pasiuni, de sentimente, de emoții, de nervi, de vise. Numai că toate acestea izvorăsc din: spirit de sacrificiu, sete de ideal, pasiunea dreptății, încredere în oameni, fraternitate umană, demnitate, generozitate, camaraderie, altruism, etc. etc. Și toate se exprimă patetic, neprecupețit, direct, și, ca să zic așa, public, la vedere, ca o demonstrație, dacă vrem, ca un exemplu, ca un model (desigur, nu cu această intenție, ci ca o pură și inevitabilă expresie a altei alcătuiri sufletești). Și toate sînt trăite pasional, cu maximum de vibrație și în permanentă vibrație, întocmai ca — la cea mai extremă intensitate a lor — amorul, lăcomia, viciul, beția. Numai că toate sînt purificate de « prea uman », de orice subiectivism, egoism și meschinărie, sînt orientate spre țeluri generoase, sublime, în înălțimea cărora, insul, ca unitate individuală, se pierde cu desăvîrșire, se topește fără urmă.

Dacă ne gîndim bine, însă, toate caracteristicile acestui om nu se pot numi calități, trăsături de suflet, de caracter. Ele sînt altceva, poartă un alt nume, un nume care precede, deopotrivă, și psihologia și pe « omul de toate zilele ». Ele sînt *virtuți*. Și iată-ne întorși la un cuvînt și la o imagine a omului care ne vin de tare departe, de prin antichitate și de prin clasicism, și care au rămas uitate pe acolo. Și iată-ne întorși din nou la Erou, omul împodobit cu virtuți. La omul pe care îl caută, pe care îl visează, pe care îl exaltă Malraux.

Acum ne putem întoarce și la situarea lui în literatură, la izolarea lui, ca scriitor, de care am vorbit, față de contemporani, față de o întreagă epocă. Ascendența lui Malraux trebuie căutată mult înapoi, rudeniile lui, într-un arbore genealogic cu rădăcinile foarte adînci și cu crengi rare. În literatura franceză, — spre Corneille, spre Bossuet (cu care, în afară de perfecțiunea retorică, are în comun tendința spre sacralizare; și, pe față, un volum de *Oraisons funèbres*), și mai înapoi, spre « chansons » și « gestes ». Cărțile lui nu sînt, desigur, « romane », după definiția epocii noastre, dar nu sînt nici « reportaje superioare », cum a propus un critic francez, sînt, fără îndoială, « geste » eroice, de cea mai pură speță. Cu pasiunea lui pentru istorie și artă, cu interesul lui pentru politică, Malraux are ascendenți de ramură străină: unii italieni ai Renașterii, — poate Dante, Machiavel, Guicciardini. Dar spița pe care o urmează în linie dreaptă, este tocmai cea mai depărtată, este cea antică, a epocii cînd scriitorii erau istorici, filozofi și generali: Xenofon, Pericle, Plutarh. Da, așa cum îl plăzmuiește pe om — și mai ales cum pune, în puterea lui, autoplăzmuirea — conform unui model moral, Malraux este un antic, un clasic. Și mai departe, așa cum e obsedat de ideea destinului, de nenumărate forțe oarbe și iresponsabile care îl pîndesc pe om (cu privire la opera lui Faulkner, o asemenea forță, activă, misterioasă, se numește « iremediabilul »), de amenințarea morții, de obligația de a o înfrunta. Atîtea și atîtea în el, îl arată ca un scriitor de origini foarte vechi, dintr-o spiță aproape stinsă. Și așa cum îl iubește, îl admiră, îl slăvește pe Erou, Malraux este, într-adevăr, un Plutarh.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VALERIU RÂPEANU

Întîia noapte a morţii lui

Pentru Malraux, moartea n-a fost o obsesie paralizantă, un spectru demoralizant, care să-i deturneze în contemplare angajările lui, cu trup şi suflet, în cîteva din « marile aventuri » ale secolului nostru. Le-a fost cronicar, dar mai înainte a fost ostaşul acestor mari încleştări, şi de aceea moartea n-a însemnat pentru el o noţiune livrescă desprinsă dintr-un sistem filozofic pe care şi-l apropiase sau pe care îl fondase ; asupra ei nu meditase în liniştea camerei de lucru. A simţit-o aproape, teribil de aproape pentru el şi pentru alţii, *a văzut-o* pe cîmpul de luptă sau în drum spre plutonul de execuţie, a simţit-o căutîndu-l în carlinga avionului, sub carcasa tancului. De-atîtea ori, dintr-o clipă în alta, gloanţele, şrapnelele, obuzele o puteau face ireversibilă.

La bătrîneţe, a cunoscut-o de-aproape, pe patul unui spital, şi nu o dată a crezut că are să-i treacă pragul, că drumul cel fără întoarcere a început. De-aceea cartea care relatează această « aventură » de la sfîrşitul vieţii sale poartă numele personajului biblic reînviat. Viaţa lui a fost o continuă negare a morţii, pe care n-a sfidat-o cu o bravadă juvenilă, ci o tenace încredere în invulnerabilitatea sa. Deci o afirmare a vieţii, a unei vieţi marcată de prea multele morminte ale celor dragi, răpiţi uneori cu o brutalitate neverosimilă de stupide accidente sau de întîmplări tragice. Tatăl i s-a sinucis, cei doi fraţi i-au murit în anii războiului — unul în lagăr, celălalt executat —, cea care urma să fie a doua lui soţie a fost sfîrtecată de roţile trenului, iar băieţii lor — unul de douăzeci şi unu, celălalt de nouăsprezece ani — şi-au aflat moartea într-un tragic accident de automobil. Şi, în sfîrşit, cînd, tîrziu, viaţa l-a apropiat de Louise de Vilmorin, moartea poetei şi romancierei, survenită în urma unei gripe, îi desparte cu brutalitate.

În castelul ei din apropierea Parisului, a rămas să scrie — cu înfrigurarea celui ce nu comunicase totul despre o viaţă atît de extraordinară — *anti-memoriile* sale. Aici şi-a petrecut prima noapte a morţii, acea primă noapte a morţii despre care vorbea în discursul său de pe Acropole, pe care a evocat-o gîndindu-se la cei ce au căzut ca ostaşi, din antichitate şi pînă în timpurile noastre .Timpuri în care el veghease pe cîmpul de luptă prima noapte a atîtor oameni intraţi în nefiinţă.

A vegheat de asemeni prima noapte a morţii unora dintre cei ce i-au fost dragi (unul dintre băieţii lui a decedat după sosirea lui Malraux la spitalul unde acesta îşi trăia ultimele clipe), prima noapte a multora dintre cei care au căzut alături de el şi pentru aceeaşi cauză ca el, a vegheat-o ştiind că noaptea următoare va fi — poate — prima noapte a morţii lor. Şi a mai vegheat, prin discursurile ce l-au făcut pe unii să-l compare cu un Bossuet al timpurilor moderne, prima noapte a morţii cîtorva dintre cei precum Braque, Le Corbusier care, prin opera lor, au creat noi dimensiuni ale « muzeului imaginar » al secolului nostru.

Prima noapte a morţii sale nu s-a desfăşurat sub cerul liber al cîmpului de luptă şi nici n-a avut solemnitatea marilor ceremonii organizate de el pe cînd era ministru. Omul care a părut mai ales generaţiilor tinere demnitarul faptelor spectaculoase,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

şocante, insolite, a ales calea proprie ființei sale şi anume, coborîrea în anonimat, fără fast, fără nimic din pompa şi din omagiul solemn şi oficial. A fost dus pe drumul întoarcerii fără viață de un furgon mortuar, escortat de motociclişti, precum un ostaş care avea să-şi doarmă somnul de veci acolo unde luptase pînă în ultimele clipe. Printr-o coincidență, acelaşi drum — de la castelul familiei de Vilmorin spre spital — fusese descris de Malraux cînd, cu cîțiva ani în urmă, plecase grav bolnav spre marea încercare descrisă în *Lazare*.

Prima noapte a morții a fost, deci, aceea a unei desăvîrşite simplități, a unei austerități ce sfida orice putea aduce ca omagiu gloria unei jumătăți de veac de cînd numele lui începuse să graviteze pe orbita universalității. Dacă ar fi să-l parafrazăm, am spune că se retrăsese prea mult în el pentru ca să-şi pregătească o primă noapte a morții, fastuoasă, oficială. Fusese prea mult înconjurat de morți pierduți în anonimatul luptei, rămaşi în neființă — fără ca cineva să mai poată întoarce capul spre ei, fără să-i audă dacă au rostit sau nu un ultim cuvînt sau o ultimă dorință.

El — care aşa cum spunea Jean d'Ormesson — a introdus mitraliera în literatură, a văzut de prea multe ori moartea violentă, moartea neaşteptată, moartea accidentală, pentru a se gîndi la ceea ce va urma. La Malraux, viața reprezintă suprema afirmație, viața este o permanentă negare a morții. La Malraux, aventura lui n-a stat sub teroarea morții, ci sub semnul unui permanent triumf al vieții. Nu în sensul euforic şi epicureic al cuvîntului, ci sub cel al unei lucide înțelegeri a acestui raport dialectic. Nu i-a negat nici unul din termeni, nu l-a exaltat unilateral. A meditat asupra lor cu acuitate. Şi mai ales, a acționat în aşa fel încît unii au putut să spună că viața i-a fost capitolul cel mai bine scris al întregii sale opere.

Dar odată această viață sfîrşită? Întrebarea este legitimă, deoarece, în cazul lui, om şi operă, viață şi carte, acțiune şi scris, faptă şi gînd au fost una şi aceeaşi, au rezultat din acelaşi impuls, au servit aceleaşi țeluri. Biografia se confundă cu opera, iar opera sa este în sensul cel mai înalt al cuvîntului cea mai elocventă carte de memorii a secolului nostru, deoarece ea cuprinde cele trei mari « aventuri » ce l-au fost caracteristice: a luptei pentru libertatea omului *(Timpul disprețului, Speranța, Nucii din Altenburg)*, a luptei pentru eliberarea popoarelor *(Calea regală şi Condiția umană)*, a artei ca încununare şi justificare a unor eforturi milenare, şi care în secolul nostru şi prin secolul nostru a căpătat adevărata sa dimensiune universală *(Muzeul imaginar)*. Odată această viață sfîrşită, la 27 noiembrie 1976, în anul în care el împlinise trei sferturi de veac, începea şi pentru el prima noapte a morții. Şi-a dorit-o în tăcere. Lumea i-a adus omagiu: şefi de stat, conducători de partide sau oameni politici, scriitori, artişti, pentru că, în fond, viața şi opera lui Malraux i-a implicat pe toți. El a făcut ca arta să devină politică, pînă la confundarea cu marile cauze ale secolului şi a dat politicii, atunci cînd a exercitat-o, o dimensiune artistică.

Deci noaptea morții sale a fost aceea a omagiului respectuos şi îndurerat. Chiar în cuvintele celor cărora Malraux nu le-a fost decît o vreme tovarăş de drum se citea respectul pentru cel ce a marcat, deopotrivă cu viața şi cu opera sa, cîteva din marile momente ale secolului nostru. Au venit după cîteva zile şi reacțiile unor confrați din tînăra generație (Regis Debray, de pildă, pentru eliberarea căruia, din temnițele Americii Latine, Malraux luptase), generație pentru care *Condiția umană, Timpul disprețului, Speranța* şi chiar *Nucii din Altenburg* erau *istorie*, în timp ce prezent însemna ipostaza de ministru al generalului de Gaulle trimis oficial al acestuia în India (« Iată-vă aşadar ministru », cu aceste cuvinte avea să-l întîmpine Nehru), autor nu al unor cărți ci al unor fapte de şoc (reîntoarcerea la vremea în care « catedralele erau albe », plafonul Operei Mari a Parisului, ceremoniile funerare despre care am vorbit); combatant nu în prima linie a luptei

@Asociația Ziariştilor Independenți din România

pe frontul anti-franchist și anti-fascist, ci a demonstrației din mai 1968 pe Champs-Elysées, cînd alături de el nu mai stăteau luptători anonimi care voiau să schimbe o stare de lucruri, ci oameni politici, apărători ai celei de-a V-a Republici franceze, la conducerea căreia se aflau.

Pentru că, « angajarea », « aventura » lui Malraux n-au fost gesturi gratuite, ci acte de adeziune la o « condiție umană » pe care, de cînd cunoscuse colonialismul, învățase s-o prețuiască, luptînd pentru ea, împotriva disprețului uman. Mărturisește la un moment dat că angajarea lui s-a produs din ură împotriva colonialismului. Deci o angajare lucidă, conștientă. Pentru că Malraux a pornit de la jocul în labirintul unor universuri fragile și imaginare, spre a pătrunde în cele mai concrete și mai atroce încleștări ale secolului. El a negat, e adevărat, dar totodată a afirmat speranța.

Un scriitor marchează o generație sau două. După aceea el rămîne o efigie. Gestul său nu poate fi repetat nici chiar de el la infinit. Sfîrșitul celui de-al doilea război mondial însemna pentru Malraux nu o etapă, ci triumful unei idei: fascismul, în forma cea mai virulentă, fusese doborît (mai rămînea desigur franchismul), sistemul colonial începea să se prăbușească, mai ales în Asia unde el îl cunoscuse întîia oară.

Dacă pînă la cel de-al doilea război mondial, Malraux fusese omul și scriitorul angajării internaționale, iar opera sa o operă care privea destinul omenirii și nu al țării sale, « condiția umană » în general, cea de-a doua conflagrație constituie placa turnantă spre ceea ce avea să reprezinte a doua mare etapă a vieții scriitorului: angajarea în destinul Franței. De aici încep *Nucii din Altenburg*, continuîndu-se și împlinindu-se cu imaginea *Pinilor care cad:* descrierea ultimei sale vizite la generalul de Gaulle după ce acesta se retrăsese de la președinția Franței.

Implicarea aceasta l-a făcut să fie militant politic, demnitar care și-a asumat răspunderile celei de-a V-a Republici, solidar cu drumul ei. Și-a contrazis principiile tinereții, acceptînd să fie prezent pe banca ministerială? Mărturisește undeva că a participat ca trimis al guvernului francez la sărbătorirea zilei proclamării independenței mai multor state aparținînd unor foste imperii coloniale. Nu luptătorul ci demnitarul a fost deci prezent, dar decolonizarea, la moartea lui, era o realitate. Răspunsul nu poate fi atît de simplu, dar cred că Malraux a avut în timpul celui de-al doilea război mondial, pe care mereu îl leagă de primul prin amintiri de familie, revelația apărării unei *țări*, a sacrificiului pentru o idee și pentru o realitate istoricește determinată.

În Rezistență s-a angajat mai tîrziu, deci după o deliberare și o confruntare cu sine, cînd a găsit acele resorturi interioare pentru apărarea Franței cu a cărei *imagine* avea să fie apoi solidar timp de trei decenii. A fost o continuitate și o metamorfoză firească pentru un om și un artist care n-a avut despre istorie o idee abstractă ci una concretă. De aceea, în sintezele drumului său în viață, în cărțile care l-au încununat opera, aceste două componente ale personalității sale se contopesc într-un tot organic.

El nu vedea altfel un fenomen decît ramificat în timp și spațiu, explicat printr-un proces de metamorfoză și interdependență. De aceea, cînd privim destinul vieții lui Malraux, acum în prima noapte a morții lui, vom spune că omul și-a construit o operă în care a închis o viață, și o viață care este la rîndul ei prilej de meditație ca oricare din operele sale. Prima noapte a morții n-a stat sub semnul solemnității, ci sub cel al unei austerități pe care chiar viața lui o impunea. Cel ce nu fusese membru al Academiei țării sale și căruia premiul Nobel nu-i răsplătise imaginea pe care ne-a dat-o despre « condiția umană » a secolului nostru, nu putea trece în nemurire decît în deplină consecvență cu sine.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONSTANTIN ȚOIU

Carul blindat

Fotografii de femei trec din mînă în mînă, în prizonierat, contemplate de echipajul tancului de sub comanda lui Malraux, — acel Berger ridicat mai tîrziu la rang de colonel. Poze de femei care, « în lumina confidențelor, par un fel de taine, rochiile lor sugerînd deodată și mult mai bine viața bărbaților lor, decît ar fi făcut-o ei înșiși arătîndu-și imaginile din civilie. »

De pildă, Pradé, țăranul încăpățînat, cu ochi pieziși, conducătorul tancului... Cel pe care Malraux, în lipsa sistemului electric de semnalizare, defect, îl dirija, în tanc, prin vacarmul motorului, cu două sfori legate de brațe, ca-ntr-o joacă a copilăriei...

« Nevasta lui Pradé — notează Malraux — este o gospodină de lemn dur, al cărei păr stă lipit pe cap în șuvițe netede, bine întinse... »

Bonneau, cel de al doilea membru al echipajului, « avea patru poze de femei, una mai curviștină decît alta. »

Micuțul Léonard, radistul tancului, « cu nasul cît sfecla », după ce se lasă mult rugat, scoate și el timid și roșind o fotografie format mare, pe care se putea vedea o femeie nemaipomenită, îmbrăcată într-o rochie scînteietoare, numai penaje... Dedesubt, dedicația absolut fantastică: « Pisoiului meu scump, Louis » (adică el, Léonard) — și, mai spune Malraux, — sub dedicație, iscălitura unei glorii a music-holului francez...

Această scenă, și comică, și familiară, și absurdă, și deci, cu atît mai umană, se petrece în lagărul de prizonieri de la Chartres, în catedrala plină de paie și de snopi de grîu ca în evul mediu, cînd pelerinii sosiți de departe înnoptau în ea, în preajma sărbătorilor. Spicele snopilor peste care cade lumina din ferestrele gotice tremură de trepidația tancurilor germane, încercuind ce-a mai rămas din armata franceză a moșneagului Gamelin... Și, în acest moment culminant al dezastrului, Malraux cu ai lui, prizonieri în lăcașul celui mai curat stil al culturii medievale europene, plasează istorioara cea mai fericită din viața sfiosului Léonard, radistul carului blindat din septembrie '39:

« Léonard era pompier la teatrul Casino din Paris. Zi de zi, ca pompier de culise, el se uita vrăjit la vedeta ce se retrăgea îmbujorată de aplauze. Léonard pretinde că nu i-a vorbit niciodată acestei stele. Fața lui poate să te înduioșeze, în ciuda nasului ... o expresie în ochi care habar n-are ce poate fi orgoliul... Dansatoarea, să fi fost oare mișcată de această admirație nemărginită a lui Léonard, să fi avut ea un capriciu? Într-o seară de mare succes, « chiar că atunci cînd urcam scările, lumea din sală încă mai aplauda », ea îl duse în cabina ei și se culcă cu el. « Dar să vedeți chestia cea mai tare... cum să zic... cum ședeam noi așa în pat, ce mai! o dată se uită la uniforma mea pusă frumos pe scaun, și zice, gata să sară din pat: « A, nu, că n-oi fi de la poliție, sper!... — Nu, zic eu, păi uită-te bine la uniformă, e uniforma pompierilor!... — Că dacă erai de la poliție, știi!... « Vă dați seama, ea mă vedea seară de seară și nu știa ce-i ala un pompier! » ... — Și la zi, ce s-a mai întîmplat după ala? întreabă echipajul pipăind cu degete tremurătoare foto-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

grafia. — Păi în zilele alelalte nu mi-a mai făcut nici un semn, aşa că am înţeles . . . » Léonard răspunsese fără nici o rîcă, nici măcar cu umbra vreunei resemnări; era de acord. *Ereditatea nu i-a făcut să fie dezinvolţi cu fericirea.*

Această ultimă frază e din plămada cea mai vie şi mai specifică a geniului lui Malraux. Din spiritul ei face parte şi condiţia umană şi acel sentiment, dureros aproape, al fraternităţii cu toţi cei pe care *Destinul*, marea obsesie a lui Malraux — îi refuză, topindu-i în anonimatul unităţii simple a omenirii, — case tihnite, unelte de muncă, porţi întredeschise, găini ciugulind atente, cu « o prudenţă vicleană » în ogradă, în timp ce îşi rotesc ochiul lor fix şi rotund — şi roţi de care paşnice gemînd de greutatea roadelor şi de povara mileniilor de muncă şi de meşteşug, altă obsesie dominantă în opera lui Malraux, istoricul artei . . .

« Nu există cuvînt care să definească sentimentul de a merge spre inamic, şi totuşi acest sentiment este tot atît de clar şi de puternic ca dorinţa sexuală şi ca angoasa . . . »

Cei patru, Bonneau, Léonard, Pradé şi Malraux străbat în carul blindat cîmpia flamanndă înoptată spre liniile germane.

« Universul devine o ameninţare indiferentă. Mergem după busolă, nedesluşind decît ceea ce se decupează pe cer: stîlpi telegrafici, acoperişuri, vîrfuri de copaci; livezile, puţin mai limpezi decît ceaţa au dispărut, umbrele se îngrămădesc pe faţa cîmpiei care ne balansează sau care ne zgîlţîie, cu turbare: dacă o şenilă se rupe, sîntem ori morţi, ori prizonieri. Ştiu cu ce intensitate ochii pieziși ai lui Pradé privesc tabloul de bord al tancului, simt din secundă în secundă sfoara gîdilîndu-mi palma, gata să mă avertizeze cu o scuturătură . . . Şi încă n-am dat de inamic. Războiul ne aşteaptă ceva mai încolo, poate după creasta colinelor înţesată de stîlpii telegrafici, cu betonul fosforescent al şoselelor sub clarul de lună care a apărut din nou . . . În stînga mea, boturile nedesluşite ale tancurilor suie, coboară pe fondul mai puţin întunecat al lanurilor de grîu. În spatele lor înaintează regimentele de şoc în care blindate uşoare; iar mai departe, desfăşurarea largă a infanteriei franceze . . . Ţăranii, pe care i-am văzut îndreptîndu-se în tăcere pe toate drumurile Franţei către centrele de mobilizare, la începutul lui septembrie, converg spre sinistra alunecare a escadronului nostru peste cîmpia flamandă. . . *Ah ! fie ca victoria să aparţină celor ce vor fi făcut războiul fără a-l iubi !* »

E strigătul unui combatant-scriitor, dar în primul rînd al unui scriitor. Să învingi luptînd, dar fără să iubeşti oroarea luptei ! . . .

Malraux este singurul scriitor mare al secolului douăzeci care a folosit, în apărare, cele două arme caracteristice secolului douăzeci: avionul (în Spania) şi tancul, după trei ani, în 1939 . . . Dar chiar şi în acest car blindat fantomă, rostogolindu-se în noapte peste istoria artei şi a cîmpiei flamande atît de ordonate, încît şenilele tancului par a trece peste pasta unui tablou de Breughel, arma secretă a colonelului Berger rămîne tot omul cu conştiinţa eternităţii şi a nepieritorului său Muzeu Imaginar de opere de credinţă şi de artă.

Iată ultima pagină din acea prefaţă şi postfaţă, « Camp de Chartres », păstrînd cu pietate, ca între două paranteze, experienţa tatălui lui Malraux din celălalt război mondial, — *Nucii din Altenburg*, — cu îngrozitorul atac de gaze de la Bolgako, cînd inamicii, germani şi ruşi, se ajută, cărîndu-se unii pe alţii în circă, desfiguraţi, prin pădurea apocaliptică unde acţiunea chimică a iperitei a făcut să putrezească orice urmă de viaţă . . .

Franţa, doborîtă. În spatele învingătorului brutal şi vremelnic, rămîne viaţa, nu cine ştie ce deosebită de fizionomiile de pe portalurile catedralelor, aceste uriaşe filme împietrite în spaţiu ale culturii vîrstei de mijloc a umanităţii . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« Porţi întredeschise, rufe întinse la uscat, hambare, urme de oameni, o dimineaţă biblică în care se îmbulzesc secolele ... Ştiu acum ce înseamnă miturile străvechi ale fiinţelor smulse morţii. Abea dacă îmi mai aduc aminte de spaimă; ce port în mine, este descoperirea unui secret simplu şi sfînt.

Astfel, poate, a privit Dumnezeau întîiul om ... »

Marii bărbaţi politici, care au făurit secolul nostru, au dispărut.

Au dispărut şi marii săi scriitori.

Mai rămăsese printre noi, — de mult legat de moarte printr-o sfoară semnalizatoare, exact ca de ţăranul Pradé cu ochii săi pieziși, conducătorul carului blindat, — Malraux — mai rămăsese el, simţind, din secundă în secundă, tot mai imperioase, în Carul blindat, scuturăturile fatidicei Sfori; mai era, mai întîrzia printre noi, Malraux ...

Cu dispariţia lui, secolul pare că se pregăteşte să-şi tragă oblonul lui pirogravat de cea mai îndrăzneaţă cunoaştere ... Şi, secolul, uituc, după atîtea invenţii şi întîmplări, una mai grea decît alta, tocmai acum cînd vrea să facă gestul închiderii, exclamă probabil ca ori şi ce ins depăşit de propria sa activitate tumultoasă, — cum să nu ! a mai rămas Charlot ! ! să nu-l uităm pe bunul Charlot, pe candidul păgubos Charlot, — etern biruitorul prin candoare umană Vagabond cu baston şi bocanci sparţi, înaintînd pe o frontieră invizibilă într-un echilibru precar, gonit şi dintr-o parte şi din cealaltă, ca în comedia celebră, dar ţinînd ferm în caraghioslîcul lui linia dreaptă a graniţei abstracte; poate chiar linia pură a idealului unei omeniri mai bune şi mai tolerante, unde ereditatea ei cumplită să nu mai facă din fericire o neobişnuinţă exorbitantă pentru cei simpli şi mulţi, cum nota şi Malraux, comentînd slăbiciunea Dansatoarei cu pene pentru pompierul Léonard ... Malraux, tragedianul, frate grav al lui Charlot în măsura în care tragedia şi puterea comicului se împletesc şi se succed, omeneşte şi natural, ca ziua cu noaptea.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

NICOLAE BALOTĂ

Mitul resurecției

« Eu am știut prea puțin și nu prea bine să mă creez pe mine . . . » — mărturisea odată Malraux, înțelegînd prin a se crea pe sine un fel de a se acomoda cu viața, « această cîrciumă fără drum în față ». Lumea-înfundătură, lumea-han-fără-răspîntie, din care nu poți merge nicăieri, este, în ciuda neputinței de a evada, un spațiu ceva mai puțin tenebros decît lumea-carceră a lui Pascal. Malraux nu este nicidecum un jansenist. Umoarea sa dominantă nu este sumbră. Este un prea mare admirator al Formei glorioase, e prea dedat voluptăților plastice, pentru ca omul să i se pară o făptură informă, închisă într-o condiție tragic-neputincioasă. Cu atît mai mult sieși el nu-și putea apare o asemenea ființă. Arta ca și acțiunea, acea *praxis* creatoare de cultură și civilizație nu i se păreau nicidecum divertismente funeste. De aceea, l-ar fi repudiat pe Pascal, și dacă n-a făcut-o este pentru că vedea în marele apologet un detractor al omului făptură căzută, nu însă al omului făptură glorioasă. De altfel, știu că Pascal, ca și Kirkegaard ori Nietzsche, au fost oameni care au știut să se creeze pe sine fără ca să se compromită adoptînd moravurile « hanului ».

Cel care se caută pe sine încearcă, de obicei, să se privească din perspectiva începuturilor, năzuiește spre propria sa sursă. De unde a pornit Malraux?

Îmi place să-l văd, să mi-l închipui pe autorul *Condiției umane*, în noaptea mediteraneeană, singur, lîngă coloanele de pe Acropole. A venit, într-un tîrziu, la oracolul elin, și acesta — firește — i-a vorbit chiar despre el, despre cea mai înaltă ipostază a sa, despre ideea sau Entelechia sa. « Cultură și curaj » — acestea sînt cuvintele pe care le aude. Și a doua zi, în *Discursul de la Atena*, va spune: « Eshil și Sofocle nu ne-ar mișca în același fel, dacă nu ne-am aminti că ei au fost luptători. În conștiința lumii, Grecia suverană este Atena cea gînditoare, sprijinită în lance. Niciodată, mai înainte, arta nu unise lancea și gîndul ». Întreg Malraux este în acest cult al virtuților conjugate ale luptătorului și gînditorului. Și totuși, nu întreg omul. Căci pe lîngă omul faptei și al cuvîntului el este, în același timp, vizionarul, în înțelesul cel mai propriu al cuvîntului. Cel vechi l-ar fi spus Văzătorul.

Nici acțiunile, nici cuvintele acestui bărbat nu trădau obsesiile sale profunde, ca *privirea* sa. Setea de a vedea l-a mînat, din anii misterioși ai tinereților sale, pe căile globului mai mult decît orice alt impuls. De a vedea și de a fi văzut. Căci un adevărat îndrăgostit al spectacolului nu refuză să se dea în spectacol. « Și-a jucat biografia » — spunea cineva despre Malraux, și nu greșea decît în accepțiunea pe care o dădea cuvîntului joc. Căci nu e nimic dintr-un *homo ludens*, dintr-o făptură jucăușă, dintr-un André Breton de pildă, în acest condotier al culturii. A căutat, desigur, cum puțini au făcut-o în secolul nostru, spectaculosul. Dar nu-i glumă, nici joacă în aventurile sale. Iată-l într-un șubred avion, pe la începutul anilor '30, făcînd un raid peste nisipurile Arabiei Saudite. Caută urmele reginei din Saba, pierdute în deșert. Iată-l din nou în avion, de astă dată comandînd aviația republicană în războiul civil din Spania. Apoi în turela tancului, luptînd împotriva blindatelor hitleriste. Rănit, prizonier și evadat. Apoi, în Rezistență, aruncînd în aer

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

trenuri germane. Iată şi o fotografie din 1944: Marlaux, alias colonelul Berger, în iarna alsaciană, în faţa bisericii Sfintei Odile, recucerită de brigada Alsacia-Lorena, pe care o conducea.

Dar, de unde avem toate aceste imagini? Din biografia sau din opera lui Malraux? Nu este oare viaţa lui infuză în operă? Un erou din *Les Conquérants* se întreabă: « Ce cărţi merită să fie scrise, în afară de memorii? » *Antimemoriile* sînt un fel de amintiri în ciuda amintirii. Dincolo de faptele noastre, se joacă destinul nostru, pare să-şi spună autorul acestor memorii « în răspăr ». De fapt, el nu se caută pe sine, ci, aşa cum dintotdeauna a încercat să o facă, îşi propune o serie de « întîlniri cu omul ». Aceste întîlniri au avut loc pe cele trei planuri amintite mai sus: pe acela al faptei, al cuvîntului şi al privirii. Acestea sînt legate între ele, doar cartea l-a împins pe tînărul Malraux în aventură, iar statuia, fascinîndu-l, l-a atras în aceeaşi arenă a faptelor.

Dar unde este acel punct-*origo* al faptelor, al existenţei sale? Cel care, amintindu-şi, pare să fugă de trecutul său, cel care îşi repudiază copilăria şi tinereţele, nu voia — scriindu-şi Antimemoriile — să se considere pe sine ajuns la vîrsta memoriilor. Cochetărie inocentă? Oricum ar fi, Malraux nu se pleacă peste balustrada trecutului cu dorul de a-l retrăi. Căci nimic nu-i repugnă mai mult ca nostalgia paradisului pierdut al copilăriei. În privinţa aceasta, am putea să-l considerăm un adevărat anti-Proust. Pentru el, scurgerea timpului nu constituie — ca pentru Rousseau ori Proust — o dureroasă experienţă şi un patetic imbold spre repararea ireparabilului. Ca şi Augustin ca şi Sartre din *Les Mots*, el pare să nu fi avut o copilărie, ori, mai exact, ca şi în cazul lui Chateaubriand, copilăria sa pare să nu fi fost deosebit de fericită. De aceea, lipsit de dorinţa — refulată ori manifestă — a întoarcerii în trecut, Malraux este bărbatul care se consideră pe sine existînd cu adevărat abia în clipa în care a atins vîrsta raţiunii lucide. La ce este bună amintirea pentru un asemenea om ce nu vrea să se întoarcă în urmă? Trăind pe tărîmul ficţiunilor literare şi artistice, ca şi pe acela al luptelor secolului, Malraux a întîlnit în calea sa unele *clipe* privilegiate în care — după el — se reveleează «enigma fundamentală a vieţii ». În asemenea momente (nu ne reamintesc ele, totuşi, clipele-cheie de iluminare, de resurecţie a timpului pierdut, din summa românească a lui Proust?) viaţa scursă i se pare asemănătoare vieţii în afară de timp a zeilor din religiile dispărute. Ea este « libretul unei muzici necunoscute ».

Acel enigmatic *origo* al existenţei, se întîlneşte, se identifică — pentru Malraux — cu un punct final al său. « Nu pentru a muri mă gîndesc la moartea mea, ci pentru a trăi » — citim într-unul din primele romane ale scriitorului, în *La Voie royale*. Moartea: un zid împotriva căruia s-a aruncat cu încăpăţînare, el şi eroii săi. Nu avea obsesia unui *dincolo*. Dar a cunoscut prea bine, şi a întreţinut multă vreme dialogul cu moartea. Cînd, în urmă cu cîţiva ani, ieşind dintr-o criză extrem de gravă, a scris *Lazare*, el avea conştiinţa de a-şi fi supravieţuit. Dar nu pentru întîia oară făcea experienţa sfîrşitului. De cîte ori n-a cunoscut, n-a căutat situaţiile-limită! În opera sa romanescă aceste situaţii-limită revin cu o frecvenţă ce trădează obsesia. O nelinişte profundă îl îndeamnă să caute, în acţiunea ca şi în creaţia sa, un anume spaţiu privilegiat. Acesta e departe de a fi un refugiu, un eden calm. E un spaţiu în care Omul şi oamenii sînt suspendaţi între viaţă şi moarte. Condiţia umană pentru el, este aceea a omului în faţa destinului său. Iar ceea ce precipită (în sensul metaforic-chimic al cuvîntului) destinul, este moartea.

Omul pentru Malraux este — mai presus de orice — o interogaţie asupra omului. Căutînd « enigma fundamentală a vieţii », Joyce ca şi Proust, Musil ca şi Kafka au fost supuşi unei mari tentaţii: aceea de a pătrunde într-un labirint uman interzis. Curiozitatea antropologică a lui Malraux este — am putea spune — mai tradiţional-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

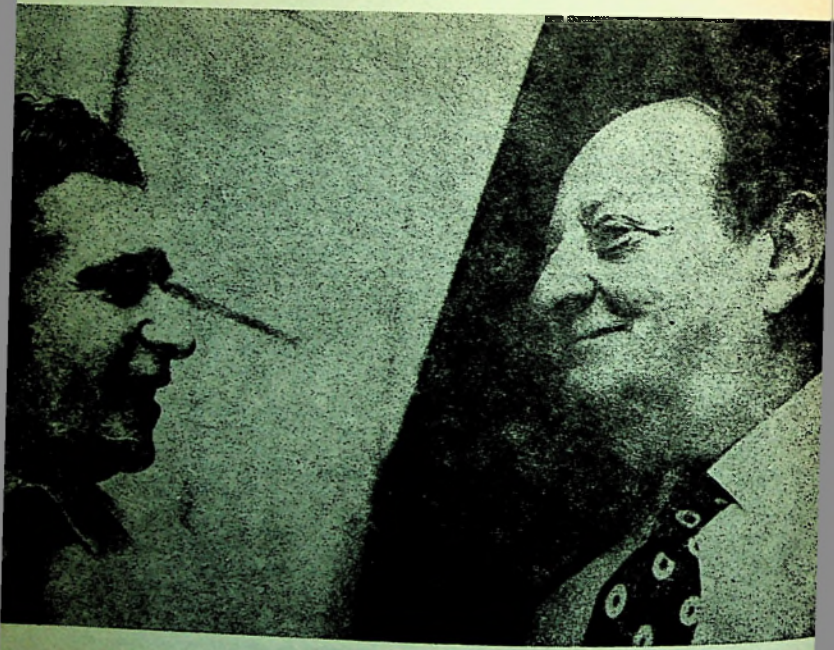
carteziană. « Ceea ce mă interesează într-un om oarecare este condiția umană » Vrednic urmaş al moraliştilor francezi, Malraux urmăreşte, dincolo de individ, caracterul, desluşeşte, în gesturile şi cuvintele unor personalități, tainele naturii umane. El rămîne în *Antimemorii* romancierul condiției umane. Întîlnind în calea sa « oameni mari », îl interesează natura grandorii umane ; într-un erou al moralității caută caracterul sfințeniei sale laice. Nicăieri aparteneneța lui Malraux la tradițiile spiritului francez nu-i mai vădită decît în această apetență a sa spre universalul uman. Atunci cînd desenează un profil, cînd scoate la iveală, într-un portret, trăsăturile caracteristice ale unui om, ceea ce vrea să exprime de fapt, nu e atît un caracter individual cît « o relație particulară cu lumea ».

Cînd — spre mijlocul acestui secol, teribil de însîngerat, în timpul şi după marea conflagrație mondială—am citit, cu toată fervoarea adolescenței, cărțile lui Malraux, în care imaginile violenței se întîlneau cu figurile unei logici nu mai puțin brutal-tăioase, conturul mitic al autorului ce apărea ca în filigranul paginilor sale, lua loc printre proiecțiile nu mai puțin mitice ale imaginației sale. Îl vedeam supus acelui triplu miraj : al acțiunii, al civilizațiilor moarte, al artei cuvîntului. Angajat într-o aventură spirituală pe care vîrsta nu o făcea să înceteze, el îmi părea că realizează tipul însuşi al unui erou al timpurilor noastre.

Stranie aventură, atît de intelectuală în ciuda gesturilor omului de acțiune ! Ciudat aventurier intelectual care nu crede în aventură, care se îndoieşte de ea în clipa însăşi în care purcede la acțiune. Reflecțiile sale — ale eroilor săi — mă pasionau, în acei ani îndepărtați ai lecturilor mele adolescentine, mai mult decît gesturile personajelor sale. Conversații atît de inteligente, ale acelor francezi din China, ale acelor francezi din Spania, sau ale francezilor din Franța. Convorbiri despre moarte şi chiar despre Dumnezeu. Unii din eroii lui Malraux mi-i amintesc pe acela din *Posedații* lui Dostoievski. Nici unii nici alții nu izbutesc să-şi depăşească condiția umană, să ajungă la un plan al transcendenței. Universul lui Malraux este acela al lui Dumnezeu-cel-mort nietzscheian. Dar acest univers tinde să depăşească nihilismul zeilor morți, al valorilor negate. Pentru mine-azi, ca şi cu trei decenii în urmă, Malraux nu este un profesor de energie, ci un maestru care ne învață *valorile de metamorfoză* contrare *valorilor considerației*. Argonaut pe meleaguri exotice, luptător, apoi mare sacerdot al culturii, el s-a metamorfozat, pe măsură ce au trecut anii, în apărătorul valorilor perene, în conservatorul celor ce au supraviețuit numai puțin perenei tragedii umane. « Ceea ce veți găsi în această carte — ne avertizează autorul *Antimemoriilor* — este ceea ce a supraviețuit », ceea ce a rămas netîrît de fluxul timpului, de incertitudinile memoriei, de intermitențele sensibilității şi de aplecarea tuturor lucrurilor lumii acesteia spre firească lor ruină. Căutînd ceea ce *rămîne* dincolo de ceea ce *devine*, Malraux are în cele din urmă siguranța calmă a celui care a găsit un răspuns la întrebările sale. Rar om în secolul nostru — trebuie să o recunoaştem — care să poată spune pe pragul senectuții, ca şi el, cu un calm orgoliu : « În creația romanescă, în război, în muzeele adevărate sau imaginare, în cultură, în istorie poate am descoperit o enigmă fundamentală . . . » La întrebarea-ghicitoare a Sfinxului, întrebare enigmatică în sine, Malraux ştia că nu se poate răspunde decît într-un singur fel — Omul. « Omul pe care îl veți găsi aici — ne spune autorul *Antimemoriilor* — este asemenea aceluia care trebuie să răspundă la întrebările pe care moartea le ridică privitor la semnificația lumii ».

Mai mult decît *Marea trecere*, un alt mit prezidează asupra lucrărilor spiritului său : *mitul resurecției*, al victoriei asupra devenirii şi morții. Cum poți să devii cel care *rămîne*, cum poate omul să realizeze perenitatea esenței umane, iată întrebarea esențială, chiar dacă neformulată, pe care o intueşti sub cele mai multe din rîndurile lui Malraux.

@Asociația Ziariştilor Independenți din România



ION MIHĂILEANU

Întîlniri cu MALRAUX

E bine cunoscută rezerva, aş zice pudoarea, pe care a avut-o întotdeauna Malraux, faţă de destăinuirile intime, mai ales în ce-l priveşte. Cele două propoziţii cheie, celebre : « Que m'importe ce que n'importe qu'à moi ?, sau « le moi, ce misérable petit tas de secrets » explică de ce « Memoriile » sale au devenit *Antimemorii*, de ce a refuzat mereu să se oprească, într-un fel sau altul, asupra propriei sale persoane. Singura excepţie o reprezintă, poate, *Lazare*, scrisă la persoana I-a singular, experienţă decisivă de înfruntare şi confruntare a individului André Malraux cu moartea, dar cîtă forţă de generalizare pentru întreaga speţă umană ! Încît, chiar această ex-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cepţie confirmă regula pe care şi-a impus-o, cu o rigoare austeră, şi după care s-a condus întreaga-i viaţă.

Jean Lacouture, autorul excepţionalei biografii *André Malraux, une vie dans le siècle* (care e mult mai mult decît o simplă biografie) scria următoarele, în cuvîntul său înainte, despre felul în care l-a ajutat scriitorul să-şi redacteze volumul : « Nemulţumit de a se exprima cu strălucirea-i caracteristică şi cu o adevărată libertate de ton (*pentru tot ce nu priveşte viaţa sa particulară* — s.n.), domnul Malraux a ştiut să nu pretindă niciodată nici cel mai mic drept de control asupra a ceea ce scriam : *de altfel, declară că nu citeşte ce se scrie despre el* » (s.n.)

Ştiind toate acestea, îmi îngădui totuşi să creionez cîteva momente în care am avut fericirea să-l cunosc, să reproduc cîteva din scrisorile pe care le-am primit din partea sa, cu gîndul că dezvăluirea unor trăsături ale omului Malraux sînt, dincolo de voinţa marelui dispărut, inevitabile, fatale în accepţia optimistă a cuvîntului ; (şi asemenea mărturii, cu trecerea timpului, sînt convins că se vor înmulţi . . .) pentru că ele prelungesc aura acestui personaj care a marcat secolul, dau concreteţe unei vieţi ce s-a vrut şi a fost exemplară.

Martie 1966. Aştept cu înfrigurare în Paris, pe rue de Valois, 3, la primul etaj la Palais Royal, să fiu primit de André Malraux, care era atunci ministru al culturii. La 11 minute după ora 6 seara se deschide o uşă şi în pragul ei apare un domn înalt, suplu, cu mişcări agile, cu o faţă surîzătoare marcată de un nas puternic, de vultur, cu nişte ochi extrem de pătrunzători. E André Malraux. Cînd am intrat în biroul său, înspre balconul care dădea în curtea interioară din Palais Royal, era întredeschisă o uşă. Cerul era înnorat şi lumina zilei pătrundea cu greu în cameră. Malraux a deschis-o larg, m-a poftit să iau loc pe un scaun, m-a aşezat cu faţa spre lumină. El s-a aşezat pe un scaun mai scund, cu faţa în contra luminii. M-a privit cîteva clipe în tăcere şi am avut senzaţia că nişte raze mult mai puternice decît razele X mă străpung şi îmi alcătuiesc o radiografie psihică. Conversaţia a izbucnit imediat şi s-a concentrat în jurul proaspetei călătorii pe care o făcuse Malraux în Senegal şi Egipt. Conversaţie e un fel de a spune, pentru că de fapt e un fantastic monolog Malraux, care gîndeşte cu voce tare. Am răgazul să-l privesc, să-mi zic că pare neobişnuit de tînăr, de vivace, cu greu îi dai maximum 50 de ani (şi avea atunci 65, iar idila cu Louise de Vilmorin încă nu reîncepuse !). Urmărindu-i reflecţiile despre arta egipteană, improvizate în faţa mea (reproduc din memorie : « majestuoasele şi misterioasele piramide, aceste oraşe ale morţilor, moştenirea majorălegendară a Egiptului sînt căutarea pasionată a duratei, o descoperire a naţiunii prin intermediul artei, se înscriu pe alt plan cu ceea ce sanscrita înseamnă pentru indieni, Biblia pentru Israel, Virgiliu pentru civilizaţia romană»), trăiesc sentimentul unui uluitor spectacol intelectual al cărui autor, personaj, regizor şi actor este unicul Malraux : O adevărată uzină de idei, care funcţionează fără oprire, la cea mai înaltă tensiune. Şi atunci înţeleg de ce rămîne atît de puţin loc vieţii intime, vieţii particulare, pentru o asemenea, aş zice monstruoasă inteligenţă sortită să se cheltuie, pînă la ultima picătură, numai pentru gîndire majoră şi cauze mari. Şi tot atunci înţeleg de ce Clara Malraux în *Le bruit de nos pas* scria că « admiraţia lui Gide pentru Malraux mergea pînă la spaimă » şi tot ea adăuga că « André a fost singura fiinţă din această lume alături de care nu m-am plictisit niciodată ».

Singurul om pe care l-am cunoscut care poate fi comparat cu Malraux, prin imensitatea cunoştinţelor, prin uluitoarea capacitate de a improviza paradoxal, trecînd prin orice subiect al culturii sau politicii este G. Călinescu.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

numai soarele care învăluie încăperea, de vină e şi zîmbetul şi graţia doamnei Sophie L. de Vilmorin, colaboratoare apropiată a lui Malraux. Observ însă o altă schimbare în comportarea sa. E mult mai binevoitor, mai dispus la dialog ca niciodată. Se interesează de sănătatea interlocutorului (ceea ce, mi se pare, nu se întîmplase niciodată înainte !), ascultă cu atenţie întrebările care i se pun, nu mai pare posedat de acel demon sau Dumnezeu lăuntric care îl împiedica să se intereseze de cei din jur. Înfruntarea morţii (cu care s-a încrucişat de atîtea ori, dar niciodată ca acum, trăită ca o problematică metafizică în totalitatea ei, unde el însuşi şi-a fost propriul cobai) l-a umanizat în sensul unei înţelegeri mai atente a vieţii diurne, obişnuite, nedramatice, neeroice. Acest lucru ni-l va confirma fiica sa, Florence Malraux, soţia lui Alain Resnais, cu care se vede regulat o dată pe săptămînă şi care îi povesteşte de fiecare dată toate cancanurile pariziene (să nu uităm, marele călător e acum un provincial retras la 30 km. de capitală . . .) iar Malraux rîde în hohote ! Acest detaliu mi se pare fantastic, de neînchipuit, ca şi cum ar apărea dintr-odată faţa nevăzută a lunii. Îmi amintesc de întrebarea pe care i-a pus-o odată Louise de Vilmorin lui Malraux : — Care este femeia visurilor tale? Iar răspunsul său fusese următorul : — Femeia cu care nu mă plictisesc niciodată. Mi-o închipui pe tovarăşa ideală ca pe o pasăre a paradisului, căreia i se poate cere să-şi retragă aripile atunci cînd te îmbată culorile.

Şi mă gîndesc deodată la repulsia lui faţă de psihanaliză, la oroarea lui faţă de biografii (într-o scrisoare afirmase că biografiile scriitorilor sînt inutile !), la refuzul de a-şi aminti copilăria şi tinereţea (într-o zi trecusem prin localitatea Bondy, la 16 km. de Paris, prin dreptul casei de la nr. 16 rue de la Gare, unde se născuse Malraux, o stradă cenuşie, mohorîtă, plicticoasă, de orăşel de provincie în care e de reţinut doar faptul că proprietăreasa, bunică-sa după mamă, se numea, ciudat, Adriana Romania !) şi nu mă pot împiedica să presupun că totuşi, întreaga viaţă ulterioară a lui Malraux a fost decisă de revolta unui adolescent frustrat, care a adoptat atunci o ţinută gravă şi stranie.

Convorbirea pe care am avut-o, de data asta, a fost o « şuetă » à la Malraux în care am făcut un tur de orizont al politicii lumii, în care a evocat întîlnirile sale cu Mao şi Kosîghin, aruncînd ici, colo cîte un aforism sclipitor, spunîndu-şi în treacăt opinia despre cartea lui Jean Lacouture etc. L-am întrebat dacă ar fi de acord să-mi acorde un interviu şi mi-a răspuns că în principiu refuză orice l-ar putea abate, din punctul de vedere al memoriei şi concentrării, din atmosfera şi problematica volumelor la care lucrează : volumul II din *Miroir des limbes*, *L'Irréel*, *L'Intemporel* şi, presupun acum, *L'homme précaire et la littérature*. Dar după cîteva secunde de reflecţie, îmi răspunde totuşi : Să vedem, poate mai tîrziu o să ne întîlnim, vă rog însă să-mi trimiteţi înainte întrebările în scris.

Peste cîtva timp, la 8 august 1975, l-am revăzut. Acceptase să-mi acorde interviul, după ce-i trimisesem întrebările scrise. Interviul a apărut în « România literară » din 23 oct. 1975. Deşi a fost o vară toridă, iar la Verrières n-a fost o mare diferenţă de temperatură în comparaţie cu arşiţa din Paris, Malraux a lucrat tot timpul, neobosit, la volumele sale. Iar această fantastică ardoare a scrisului, ce nu era egalată decît de pasiunea pe care a pus-o întotdeauna în acţiune, în săvîrşirea unor fapte memorabile, îmi amintea de o anchetă publicată de « Nouvelle Revue Française » înainte de război. La întrebarea : De ce scrieţi ? Gide răspunsese : Pentru a fi recitit, Knut Hamsun : Pentru a scurta timpul, Hemingway : Pentru ca să fie vîndute cărţile, Giraudoux : Pentru a mă amuza, iar Malraux : Din necesitate interioară.

Deşi cererea de a-i trimite întrebările în scris era un fapt nou, conversaţia s-a desfăşurat ca deobicei, cu multe digresiuni şi paranteze şi bineînţeles cu alte noi întrebări neprevăzute. Totul a fost înregistrat pe o bandă de casetofon, pregătită

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

numai scarele care învăluie încăperea, de vină e şi zîmbetul şi graţia doamnei Sophie L. de Vilmorin, colaboratoare apropiată a lui Malraux. Observ însă o altă schimbare în comportarea sa. E mult mai binevoitor, mai dispus la dialog ca niciodată. Se interesează de sănătatea interlocutorului (ceea ce, mi se pare, nu se întîmplase niciodată înainte !), ascultă cu atenţie întrebările care i se pun, nu mai pare posedat de acel demon sau Dumnezeu lăuntric care îl împiedica să se intereseze de cei din jur. Înfruntarea morţii (cu care s-a încrucişat de atîtea ori, dar niciodată ca acum, trăită ca o problematică metafizică în totalitatea ei, unde el însuşi şi-a fost propriul cobai) l-a umanizat în sensul unei înţelegeri mai atente a vieţii diurne, obişnuite, nedramatice, neeroice. Acest lucru ni-l va confirma fiica sa, Florence Malraux, soţia lui Alain Resnais, cu care se vede regulat o dată pe săptămînă şi care îi povesteşte de fiecare dată toate cancanurile pariziene (să nu uităm, marele călător e acum un provincial retras la 30 km. de capitală . . .) iar Malraux rîde în hohote ! Acest detaliu mi se pare fantastic, de neînchipuit, ca şi cum ar apărea dintr-odată faţa nevăzută a lunii. Îmi amintesc de întrebarea pe care i-a pus-o odată Louise de Vilmorin lui Malraux : — Care este femeia visurilor tale? Iar răspunsul său fusese următorul : — Femeia cu care nu mă plictisesc niciodată. Mi-o închipui pe tovarăşa ideală ca pe o pasăre a paradisului, căreia i se poate cere să-şi retragă aripile atunci cînd te îmbată culorile.

Şi mă gîndesc deodată la repulsia lui faţă de psihanaliză, la oroarea lui faţă de biografii (într-o scrisoare afirmase că biografiile scriitorilor sînt inutile !), la refuzul de a-şi aminti copilăria şi tinereţea (într-o zi trecusem prin localitatea Bondy, la 16 km. de Paris, prin dreptul casei de la nr. 16 rue de la Gare, unde se născuse Malraux, o stradă cenuşie, mohorîtă, plicticoasă, de orăşel de provincie în care e de reţinut doar faptul că proprietăreasa, bunică-sa după mamă, se numea, ciudat, Adriana Romania !) şi nu mă pot împiedica să presupun că totuşi, întreaga viaţă ulterioară a lui Malraux a fost decisă de revolta unui adolescent frustrat, care a adoptat atunci o ţinută gravă şi stranie.

Convorbirea pe care am avut-o, de data asta, a fost o « şuetă » à la Malraux în care am făcut un tur de orizont al politicii lumii, în care a evocat întîlnirile sale cu Mao şi Kosîghin, aruncînd ici, colo cîte un aforism sclipitor, spunîndu-şi în treacăt opinia despre cartea lui Jean Lacouture etc. L-am întrebat dacă ar fi de acord să-mi acorde un interviu şi mi-a răspuns că în principiu refuză orice l-ar putea abate, din punctul de vedere al memoriei şi concentrării, din atmosfera şi problematica volumelor la care lucrează : volumul II din *Miroir des limbes*, *L'Irréel*, *L'Intemporel* şi, presupun acum, *L'homme précaire et la littérature*. Dar după cîteva secunde de reflecţie, îmi răspunde totuşi : Să vedem, poate mai tîrziu o să ne întîlnim, vă rog însă să-mi trimiteţi înainte întrebările în scris.

Peste cîtva timp, la 8 august 1975, l-am revăzut. Acceptase să-mi acorde interviul, după ce-i trimisesem întrebările scrise. Interviul a apărut în « România literară » din 23 oct. 1975. Deşi a fost o vară toridă, iar la Verrières n-a fost o mare diferenţă de temperatură în comparaţie cu arşiţa din Paris, Malraux a lucrat tot timpul, neobosit, la volumele sale. Iar această fantastică ardoare a scrisului, ce nu era egalată decît de pasiunea pe care a pus-o întotdeauna în acţiune, în săvîrşirea unor fapte memorabile, îmi amintea de o anchetă publicată de « Nouvelle Revue Française » înainte de război. La întrebarea : De ce scrieţi ? Gide răspunsese : Pentru a fi recitit, Knut Hamsun : Pentru a scurta timpul, Hemingway : Pentru ca să fie vîndute cărţile, Giraudoux : Pentru a mă amuza, iar Malraux : Din necesitate interioară.

Deşi cererea de a-l trimite întrebările în scris era un fapt nou, conversaţia s-a desfăşurat ca deobicei, cu multe digresiuni şi paranteze şi bineînţeles cu alte noi întrebări neprevăzute. Totul a fost înregistrat pe o bandă de casetofon, pregătită

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cu grijă şi multă amabilitate de doamna Sophie L. de Vilmorin. La sfîrşit, Malraux mi-a încredinţat textul întrebărilor trimise, cu adausul: « Păstrează-l, poate îţi va fi de folos » şi atunci am descoperit că pe foi îşi însemnase principalele idei pe care vroia să le dezvolte, că totul se afla « in ovo » în acele rînduri, desenate parcă, unde se poate recunoaşte scrisul artistic al lui Malraux.

Cînd m-am despărţit de Malraux, ceea ce mi-a rămas în amintire a fost surîsul său bun, vioiciunea sa neobişnuită. El ştia că mai are de terminat o treabă în viaţa asta. Eu nu ştiam că, aşa cum spune în *Lazare* « il se hâte patiemment vers la mort » pentru că, fiinţă muritoare, « c'est seulement à mourir que l'homme ne s'habitue pas ». Nu ştiam că în apropiere, în parc, pămîntul se pregătea să-l primească în curînd alături de Louise pe îndrăgostitul André, ştiam însă că în faţa mea am de fapt o fiinţă venită de pe altă planetă care şi-a ales ca încăpere provizorie acest trup.

Cher Monsieur,

Je finirai bien par aller quelque jour en Roumanie, et vous y voir ! C'est un des rares pays d'Europe que j'ignore encore.

Merci de ce que vous me dites de l'Espoir. Donc, attendons la publication. La guerre mondiale en a fait une sorte de primitif...

Voici les indications relatives à la traduction:

p. 625 - L'enclos des esclaves - Oui, mais l'expression française est argotique.

p. 792 - Il y a au-dessous une épaisseur de quatre ou cinq mètres d'eau - donc, s'ils tombent, ils sont noyés.

p. 841 - Il demande des renforts pour les

.../..

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

../..

deux champs, 17 et 18.

p. 532 - C'est ré<u>v</u>olution.

p. 622 - Allusion à Napoléon, qui entrait dans les villes conquises sur un cheval blanc.

Veuillez croire, cher Monsieur, à mon bien sympathique souvenir.

André Malraux

André MALRAUX

Mais les événements deviennent inquiétants...

1. În timp ce traduceam Speranța, îi cerusem cîteva lămuriri despre unele expresii neclare și îi semnalasem o eroare de tipar apărută în ediția prestigioasă a Bibliotecii Pléiade. Corect trebuia scris révolution în loc de résolution. Îi sugeram de asemenea să vină în vizită în România. Iată răspunsul: Dragă Domnule, Pînă la urmă voi veni într-o bună zi în România și am să vă văd. E una din puținele țări din Europa pe care nu le cunosc încă. Mulțumesc pentru ceea ce îmi spuneți despre Speranța. Să așteptăm deci apariția (în românește). Războiul mondial a făcut din ea un soi de primitiv . . .

Iată indicațiile relative la traducere: (urmează lămuririle sale binevoitoare care au ajutat la clarificarea traducerii)

Vă rog să credeți, dragă domnule, în amintirea plăcută (ce v-o păstrez).
P.S. Dar evenimentele devin neliniștitoare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cher Monsieur,

Je suis heureux de savoir que "le Triangle" vous a atteint à temps. Et bravo, pour ce que vous me dites de l'audience de mes livres en Roumanie. Si vous devez traduire les <u>Antimémoires</u>, informez m'en, je vous prie car la réimpression française paraîtra avec cent pages inédites, des pages supprimées, et je préférerais évidemment voir traduire mon dernier texte plutôt que le premier. Je vous enverrai le numéro de la "Nouvelle Revue Française" de la semaine prochaine, qui publie un des grands fragments inédits.

Les livres <u>sérieux</u> français sur moi ne sont pas nombreux, et je puis vous les envoyer. Les livres américains et japonais sont plus nombreux (les premiers donnent une bibliographie générale) mais je ne les possède pas. Les biographies, elles, sont inutiles.

Pour un doctorat en France, je ne puis vous répondre, car je ne connais pas nos problèmes universitaires, qui sont ceux de l'Education Nationale. Mais si vous souhaitez une intervention de ma part, soit auprès de nos Services, soit auprès des vôtres (Ambassade, ou Bucarest) rien de plus facile, à condition que vous m'en précisiez la nature et le Service destinataire.

Bien entendu, je réponds à Madame Paraschivescu (à vos soins, car je n'ai pas son adresse),

Et vous prie de croire, cher Ion Mihaileanu, à mon amical souvenir,

André Malraux

André Malraux

2. *Dragă Domnule, sînt bucuros să aflu că* Triunghiul *(negru) v-a ajuns la timp. Şi bravo, pentru ceea ce îmi spuneţi despre audienţa cărţilor mele în România. Dacă o să traduceţi* Antimemoriile*, vă rog să mă informaţi: pentru că reeditarea franceză va apare cu o sută de pagini inedite, pagini suprimate, şi, evident, aş prefera să văd că e tradus ultimul text mai curînd decît primul. Vă voi trimite numărul din « Nouvelle Revue Française » de săptămîna viitoare, care publică unul din marile fragmente inedite.*
Cărţile franceze serioase despre mine nu sînt numeroase şi pot să vi le trimit. Cărţile americane şi japoneze sînt mai numeroase (primele dau o bibliografie generală) dar nu le posed. Cît priveşte biografiile, sînt inutile (Sublinierea mea!) . . .
Şi vă rog să credeţi, dragă Ion Mihăileanu, în prietenoasa amintire (ce ţi-o păstrez).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

3. *Malraux primise, tradus în franceză, studiul introductiv la versiunea românească a Speranţei. Scrisoarea e un scurt comentariu al acestui studiu:*

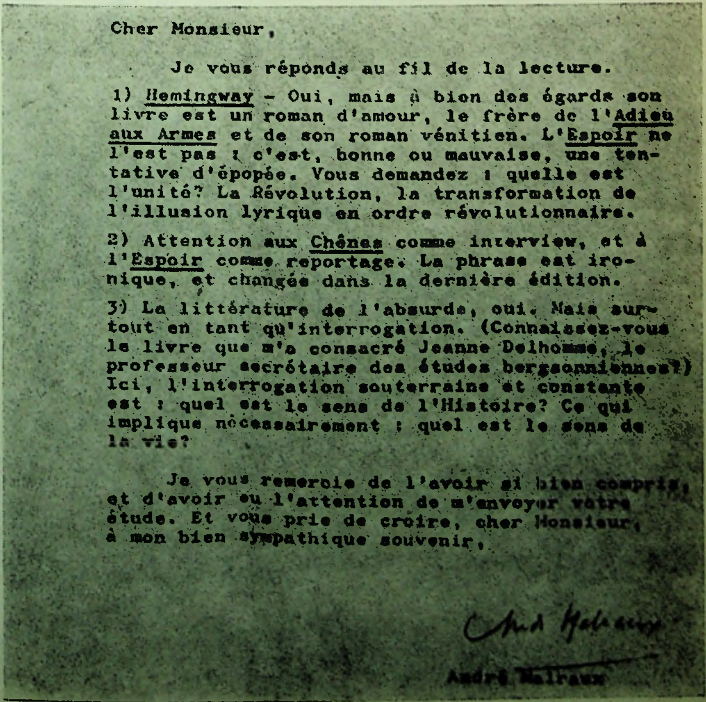
« Dragă Domnule, vă răspund pe măsură ce citesc.

1. Hemingway — Da, dar în destule privinţe cartea sa e un roman de dragoste, fratele lui Adio Armelor *şi al romanului său veneţian.* Speranţa *nu este: bună sau rea, e o tentativă de epopee. Vă întrebaţi: care e unitatea? Revoluţia, transformarea iluziei lirice în ordine revoluţionară.*

2. Atenţie la Stejarii *ca interviu şi la* Speranţa *ca reportaj. Fraza este ironică şi e schimbată în ultima ediţie.*

3. Literatura absurdului, da. Dar mai ales ca întrebare. (Cunoaşteţi cartea pe care mi-a consacrat-o Jeanne Delhomme, profesorul răspunzător de studiile bergsoniene). Alci, întrebarea subterană şi constantă este: care e sensul Istoriei? Ceea ce implică în mod necesar: care e sensul vieţii?

Vă mulţumesc că aţi înţeles acest lucru atît de bine şi că aţi avut solicitudinea de a-mi trimite studiul dvs. Şi vă rog să credeţi, dragă domnule, în amintirea plăcută (ce v-o păstrez) »



Cher Monsieur,

Je vous réponds au fil de la lecture.

1) Hemingway – Oui, mais à bien des égards son livre est un roman d'amour, le frère de l'Adieu aux Armes et de son roman vénitien. L'Espoir ne l'est pas : c'est, bonne ou mauvaise, une tentative d'épopée. Vous demandez : quelle est l'unité? La Révolution, la transformation de l'illusion lyrique en ordre révolutionnaire.

2) Attention aux Chênes comme interview, et à l'Espoir comme reportage. La phrase est ironique, et changée dans la dernière édition.

3) La littérature de l'absurde, oui. Mais surtout en tant qu'interrogation. (Connaissez-vous le livre que m'a consacré Jeanne Delhomme, le professeur secrétaire des études bergsonniennes?) Ici, l'interrogation souterraine et constante est : quel est le sens de l'Histoire? Ce qui implique nécessairement : quel est le sens de la vie?

Je vous remercie de l'avoir si bien compris, et d'avoir eu l'attention de m'envoyer votre étude. Et vous prie de croire, cher Monsieur, à mon bien sympathique souvenir,

André Malraux

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MUZEUL IMAGINAR

Un concept fundamental al secolului XX

JEAN LEYMARIE

MALRAUX și creația artistică

Malraux se naște în zorii unui secol căruia-i va fi martor febril, exact douăzeci de ani după Picasso și sub același semn plutonic, înconjurat, ca și el, de o *aură* de legendă născută, mai mult decît din geniu și putere de fascinație, de forța luptătorului și de generozitate. Deasupra amîndurora ard doi sori: Nietzsche și Vincent Van Gogh, consumați de propria lor vîlvătaie.

Tatălui meu — declara autorul *Nucilor din Altenburg*, dezvăluindu-se — *îi plăcea Nietzsche mai mult decît oricare alt scriitor. Dar nu pentru stilul spunerii sale, ci pentru incomparabila generozitate a inteligenței.* [1]

Profesiunea de credință a lui Vincent, pe care se bazează dialogul cu Picasso în *Capul de obsidiană*, constituie motto-ul primului volum al trilogiei *Metamorfoza zeilor*, căruia îi subliniază sensul.

În existența zilnică sau chiar în pictură, mă pot lipsi de Bunul Dumnezeu. Dar bolnav, nu pot supraviețui fără acel lucru covîrșitor, pentru mine vital: puterea de a creea.

Cu un instinct sigur pentru rar și inedit, cu acea curiozitate vie și slobodă a autodidactului, Malraux va fi atras foarte curînd către literatură și nu mai puțin intens către domeniul plastic, abordat sub toate aspectele sale, într-un elan hrănit cu virtuțile universalului. La vîrsta celor mai puternice impresii, el frecventează muzeul Guimet, pătrunde, după armistițiu, în aceeași, neschimbată, sală a Louvrului, unde capodoperele se aliniază în jurul celebrei *Pietà din Avignon* — « cu răsuflarea tăiată, spune el, de dangătul acelor clopote nevăzute care-și sporeau în inima mea bătaia » [2] — , descoperă « îngenunchind la lumina brichetei » [2], fetișurile halucinante ale vechiului Trocadero. Primii săi prieteni — prozatori și poeți — Max

---

[1] André Malraux: *Antimémoires*, Paris, 1972, p. 41.
[2] André Malraux: *L'Intemporel*.

◀ Malraux în fața unui tablou de Piero della Francesca.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Jacob, Marcel Arland, Pascal Pia, pasionaţi şi ei pentru artă, îi prezic un destin de orientalist şi de istoric al formelor.

Cînd izbucneşte războiul din Spania—unde e în joc soarta unor valori universale — Malraux se înrolează imediat, căutînd în revoluţie « acea secretă comuniune »[1] care a fost cîndva creştinismul. Conceput ca o tragedie antică şi montat cinematografic de un artist inspirat, ale cărui referinţe sînt, deopotrivă, Tolstoi şi Goya, *Speranţa* (1937) rămîne una din cele mai dense şi mai teribile mărturii ale acestui secol. Extraordinarul său patetism ţine de suprapunerea perfectă dintre mişcările interioare ale universului romanesc şi tensiunea dramatică a Istoriei. Adevăratul erou este poporul spaniol, al cărui destin îl implică pe acela al lumii întregi, dar protagoniştii săi internaţionali — muzicieni, ingineri, sculptori, istorici ai artei, etnografi sînt oameni de cultură şi acţiune, capabili să asume ce este mai bun în om, adică, aşa cum afirmă unul dintre ei, să « transforme în conştiinţă o experienţă cît mai vastă »[2]. În *focul* unei acţiuni căreia i se dăruie deplin, sub privirea Istoriei care-i « contemplă şi judecă », ei caută să desluşească, fiecare după firea şi convingerile sale, esenţa ţelurilor umane, a conflictului inexorabil şi poate insolubil dintre existenţă şi acţiune, dintre individ şi colectivitate, dintre necesitate şi libertate. Cele mai crîncene lupte au loc în Toledo, oraşul lui El Greco, citadela-muzeu în care una din marile probleme pe care şi le pun e salvarea operelor de artă. Dar rolul artei trebuie căutat dincolo de operele care o compun: ce putere au ele în faţa foamei sau a durerii? Problema estetică o implică pe aceea politică. « Există un stil al revoluţiilor? [3] şi dacă revoluţia va triumfa, ce va însemna noua artă pentru toţi şi pentru fiecare în parte? În episodul final, Manuel — organist — intră în Brihuega, oraşul pustiu unde nu se aude decît clipocitul fîntînilor şi al firicelelor de apă pe pietrele ascuţite ale pavajului. Retras în camera sa, ascultă un disc Beethoven pe un fonograf de împrumut, cu cîinele său lup alături, « alungit ca în basoreliefuri ». Transformat de cauza căreia i se dedicase, regăsindu-şi vechea sa pasiune, muzica, acordată acum cu fluxul trecător al memoriei şi cu eternul murmur al apei,

Manuel auzea pentru prima oară o voce mai gravă decît sîngele oamenilor, mai neliniştitoare decît prezenţa lor pe pămînt: posibilitatea nelimitată a propriului lor destin.

Pentru prima oară. Orice mutaţie e naştere şi arta nu există decît exprimînd clipa unică şi momentul de graţie al începutului.

Patrie nesupusă a sufletului şi pămînt înverşunat al contrastelor, Spania exercită asupra epocii un rol comparabil cu al Antichităţii asupra Renaşterii sau al Evului Mediu asupra Romantismului. Cunoaşterea ei, dobîndită cu preţul riscului şi al fervoarei, îi va permite autorului *Speranţei* înţelegerea profundă şi cel mai intens dialog cu pictorul *Guernicăi*, ale cărui cîteva desene aveau să-i ilustreze romanul — deşi mai potrivite ar fi fost gravurile din ciclul *Dezastre*. Ce artist a exprimat mai bine sufletul şi suferinţele unui popor, destinul său crucificat? Malraux şi Picasso îl regăsesc amîndoi pe Goya, cel care a ştiut să surprindă braţele acelea abandonîndu-se sau strigîndu-şi revolta în noaptea de *3 mai*, în faţa mecanismului infernal al uciderii. « Din cauza războiului din Spania, Picasso mi-a vorbit despre Goya mai mult decît despre oricare alt pictor »[4]. Iată de ce, pînă azi, Malraux a consacrat, în domeniul

---

[1] André Malraux: *L'Espoir*, in *Romans*, p. 472.
[2] André Malraux: *L'Espoir*, in *Romans*, p.764.
[3] André Malraux: *L'Espoir*, in *Romans*, p.500.
[4] André Malraux: *La tête d'obsidienne*, *Paris*, 1974, p. 147.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

plastic, cele două eseuri mai importante ale sale, creatorilor saturnieni care deschid şi închid, în strigătele morţii, ceea ce el a numit *Muzeul Imaginar*, şi care aveau să se întîlnească, din acea clipă, în imprevizibilul Prado, în care Spania îşi aştepta Guernica şi unde cel mai impresionant Goya venea în întîmpinarea tînărului Picasso »[1].

După ce luptase, chiar sub pseudonimul Berger, în maquis-ul din Dordogne, vizitînd în acele împrejurări Grota de la Lascaux, abea descoperită, comandantul brigăzii Alsacia-Lorena pătrunde ca eliberator în regiunea premonitoriu evocată, intră primul în catedrala din Strasbourg, redeschisă pentru cult din ordinul său, şi cu misiunea de a recupera, în mina de sare, una din capodoperele Occidentului, icoana de altar pictată de Grünewald, mîndria muzeului din Colmar. Lui Roger Stephane, venit să-l intervieweze la 2 februarie 1945, la Illkirch, lîngă Strasbourg, Malraux, încă în ţinută militară, îi declară: « Esenţială pentru mine este doar arta. O consider religia mea ». Cum să nu compari această mărturisire cu aceea a părintelui *modernităţii*, Baudelaire, cu care se înrudeşte din multe puncte de vedere: « Să glorifici cultul imaginilor (copleşitoarea, unica, eterna mea pasiune) » şi să nu admiţi, prins de acest miraj, nici o altă revendicare decît aceea estetică? « Există — spune Baudelaire — o religie universală a tuturor alchimiştilor gîndirii, o religie independentă de om, privit ca *memento divin* ».

În noiembrie 1946, la conferinţa inaugurală Unesco,

Adevărata problemă — precizează Malraux — *nu e aceea a transmiterii diverselor culturi prin specificul lor, ci de a şti în ce fel şi cu ce semnificaţie calitatea de umanism — prezentă în fiecare cultură — a putut ajunge pînă la noi.*

După tortură, lagăre de concentrare şi bombă atomică, mai este posibil un umanism universal, altfel decît sincretic? Odată istoria revenită la punctul zero mai poate arta exista, sau asistăm la dispariţia ei?

Dacă *Vocile Tăcerii*, deşi compusă în registrul cel mai deschis, au cunoscut acelaşi răsunet ca şi — la vremea respectivă — bibliile fanatic orientate ale lui Winckelmann şi Ruskin, care aveau să-i marcheze atît de puternic, una pe Goethe, cealaltă pe Proust, e pentru că, în afara splendorii lor intrinseci, sînt străbătute toate de acelaşi suflu vizionar.

Muzeul Imaginar, pe care Malraux nu-l descoperă, ci îl impune sub acest nume, consacrîndu-i, pentru epoca noastră, valoarea de *categorie* activă — nu se reduce la suma fizică a muzeelor reale şi a monumentelor păstrate, devenite ele însele muzee. Focar al prefacerii operelor, nu receptacolul lor, el instituie spaţiul mental şi flexibil în care, pentru prima oară în decursul aventurii umane, graţie noilor mijloace de transport şi al progresului fotografiei — « artele plastice şi-au inventat propriul tipar »[2] — i se oferă privirii noastre fascinate minunile planetei şi « moştenirea întregii istorii »[3], şi unde se realizează, prin *metamorfoză*, deopotrivă autonomia şi universalitatea creaţiei artistice — conştiinţa artei ca atare — straniu absolut luîndu-se ca obiect doar pe sine . . .

Dar trebuie amintit că *Vocile Tăcerii* reprezintă şi un extraordinar poem în proză, aşa cum toate eseurile sale despre artă constituie — asigură criticul Henri Peyre — « suprema operă romantică franceză în proză ».

Malraux îmbrăţişează concepţia romantică despre *geniu*, dar — sub presiunea artei actuale, redusă la esenţa sa plastică, « noi cerem geniului — spune el — să

---

[1] André Malraux: *Antimémoires*, p. 302.
[2] André Malraux: *Les Voix du Silence*, Paris 1951, p. 14.
[3] Ibid, p. 44.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fie un creator de forme »[1]. Creația nu mai presupune viziune, formele se opun imaginilor, nu se explică prin vise, diferă de semne și, cînd nu mai sînt decît pată — Kandinsky, Klee, Miró — asistăm la atitudinea provizoriu extremă a picturii moderne ». Capitolul al treilea, și cel mai important, analizează procesul *creației artistice*, sintaxă în virtutea căreia formele, prin stadii succesive și *scheme* orientative, devin stil. Cele două exemple mai bine articulate și mai caracteristice pentru gustul modern sînt El Greco, al cărui luminism febril înscrie desenul baroc în mișcare într-un spațiu bizantin lipsit de profunzime, și Georges de la Tour, care ne face să vedem anumite volume ca și cînd ele ar fi suprafețe, prin cristalizarea geometrică a universului caravagesc . . .

Rolul clar-obscurului în romanele lui Malraux a fost uneori invocat, fără să se insiste însă asupra valorii sale plastice și a semnificației lui spirituale. Creația artistică, transformată prin uzura timpului și metamorfoza privirii în ficțiune artistică, este supusă aceleiași avide modificări, aceleiași pulsații imperioase ca și ficțiunea romanescă. *Vocile Tăcerii* țin și ele de dramaturgia caravagescă prin proiectarea unor fascicole luminoase asupra teatrului nocturn unde, rînd pe rînd, răsar și apun geniile și acei « supra-artiști imaginari care sînt stilurile », generatoare de capodopere.

Orice mare operă intră-n lumină cînd raza acelui far, străjuind istoria artei, istoria în general, zăbovește o clipă asupra ei, și cade din nou în umbră cînd raza se îndepărtează.

Malraux aparține epocii în care se elaborează deopotrivă teoriile culturii și sistemele formelor. Al patrulea capitol și ultimul, *Moneda absolutului*, este de fapt conflictul anevoios și deseori patetic dintre cele două exigențe — pe de o parte păstrarea nealterată a vocii specifice fiecărei culturi, iar pe de altă parte menținerea timbrului autonom al artei — conflict pe care noțiunea complexă de stil nu reușește să-l rezolve deplin. Artistul sau amatorul de artă care nu reține din operele trecutului decît calitățile lor specific plastice nu e decît « tipul superior al barbarului modern », căci primatul artei ne-a permis să descoperim că, mult timp și pretutindeni, ea a fost altceva decît artă pur și simplu. Aflat la stadiul cercetării, încă prizonier al mitului hegelian, Malraux se oprește la problema *timpului*, a timpului în artă, căruia-i intuiește polaritatea — elucidată însă abea în lucrările sale viitoare, cînd va încerca să discearnă raporturile ambigue dintre artă și istorie:

Precizarea pe care istoria o aduce cuceririlor artei aprofundează semnificația acestora, dar nu o elucidează deplin, căci timpul artei nu coincide cu durata istoriei . . . istoria încearcă să transforme destinul în conștiință, iar arta, în libertate.

Din trecutul cel mai îndepărtat, arta nu filtrează decît aurul timpului ; « muzeul imaginar este cîntecul istoriei, nu ilustrarea ei », după cum, mai mult decît orice altă creație umană, « arta este un anti-destin ».

Spania nu este pomenită în *Antimemorii*, pentru că e țara pe care Malraux nu a mai putut-o revedea. Dar în sublimul *Lazare* (1974), periplu dostoievskian pe tărîmul învecinat morții, amintirile luptelor din Spania năvălesc la căpătîiul bolnavului, însoțite de întregul cortegiu de imagini ale solidarității. « Fraternitatea, pe care destinul nu o poate învinge »[2]. Creația artistică este și ea luptă revoluționară,

---

[1] André Malraux: *Les Voix de Silence*, Paris, 1951, p. 371.
Ibid, p. 621.
Ibid, p. 622.
[2] André Malraux, *Lazare*, Paris, 1974, p. 196.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

iar muzeul imaginar un domeniu al fraternității în care Braque stă alături de Chardin, Cézanne de sculptorii romanici, iar Picasso de Goya.

În vara lui 1973, Malraux asistă, la Nisa, la inaugurarea Muzeului Biblic al prietenului său Chagall, iar săptămîna următoare — la vernisajul propriei sale expoziții cu Muzeul Imaginar, organizat de Fundația Maeght — la Saint-Paul-de-Vence — cu prețuri excepționale. Seara va vorbi într-un han din Mougins, la poalele colinei unde tocmai murise Picasso. Cîteva zile mai tîrziu, Jacqueline, văduva pictorului, îl invită să-i arate casa de la Mougins cu toate comorile sale, castelul Vauvenargues și mormîntul. Cel mai faimos craniu precolumbian e expus separat, într-o vitrină, la muzeul din Mexico, în fața unei oglinzi reflectînd trecerea norilor și aceea, continuă, a vizitatorilor. *Capul de obsidiană* (1974) e sfidarea artei în fața morții, înfruntarea dintre muzeul imaginar, al cărui principiu este metamorfoza, și Picasso, « un Saturn al metamorfozei », care i-a fost deopotrivă implacabil rival și argument perpetuu.

Prin el, creația artistică se regăsea pe sine pînă în timpurile imemoriale ale cavernelor, căci aventura ei se împletea cu propria lui aventură [1].

Printre fetișurile și măștile sale, există și un idol-vioară la care ținea deosebit de mult. Îi evoca cu familiaritate autorul — « confratele cicladic » — , ca pe un simbol milenar și fratern al puterii creatoare cu care era, la rîndu-i, investit . . .

« Trebuie să fi murit de cîteva ori ca să poți picta astfel » [2] exclamă Van Gogh în fața « Logodnicei ebree » a lui Rembrandt. Arlechin, simbol al artei moderne este și luntraș misterios al bărcii Umbrelor. Malraux a trăit de mai multe ori și a transcris în cărțile sale sentimentul orfic al acelei *reîntoarceri pe pămînt*, după o lungă călătorie și mai ales după confruntarea cu moartea. Celui revenit la viață, lumea îi apare scăldată în lumina sa dîntîi, ca și cînd atunci ar vedea-o *pentru prima oară*.

Nu e puțin să fii obiectul unui simulacru de execuție. Datorez această experiență în primul rînd efectului straniu, aproape fizic, pe care-l exercită asupra mea conștiința copleșitoare a curgerii secolelor. Conștiință devenită și mai insidioasă datorită lucrărilor mele despre artă, căci orice Muzeu Imaginar presupune deopotrivă moartea civilizațiilor și resurecția operelor ce le aparțin. M-au fascinat secolele, raze de soare jucîndu-se capricioase în albia fluviului . . . [3]

Restituită *prezentului* prin metamorfoză, Creația artistică — enigmaticul și familiarul « confrate cicladic » — străbate secolele cu forța biologică a instinctelor și statornicia viselor. Ea este suprema garanție a solidarității umane. Datorită complicității sale cu moartea, și unui pregnant sentiment al trecerii secolelor, marcat de umanismul său tragic, chiar dacă pot fi acceptate la fel de bine și alte concepții despre artă, ca aceea a lui Schiller, despre *joc*, sau a lui Bataille despre *sărbătoare*, Malraux este stăpînit, ca de o întrebare fără răspuns, de fluxul obsedant al Creației artistice, înregistrînd fiecare din mutațiile ei ca pe o *epifanie*. Calitatea superioară a acestui moralist clasic, poet romantic, gînditor modern, muzician fără pereche în orchestra plastică, pe care simplismul epocii noastre o socotește uneori melodramatică iar alteori mistificatoare, dar pe care Antichitatea o prețuia mai presus ca orice, este fără îndoială elocința. Ea presupune *exaltare*, credință civică și elan profetic.

În românește de A. L.

---

[1] André Malraux, *La tête d'obsidienne*, p. 279.
[2] *Correspondence complète de Vincent Van Gogh*, Paris, 1960, t. II, p. 845.
[3] André Malraux: *Antimémoires*, pp. 16—17.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Guvernul helenic mă invitase pentru intiia iluminare a Acropolei. Trebuia să vorbesc, un poet grec traducindu-mă, unei mulţimi aşezate în umbră, între colinele ilustre. Le aduceam, luptătorilor greci din Rezistenţă şi din război, omagiul luptătorilor noştri. În ziua eliberării Parisului, cu cîrpe tricolore se făcuseră drapele, în maquisurile din Creta.

Noapte de vară, diadohul şi prinţesele în faţa tribunei lui Demosthene, femei în mare decolteu şezînd pe perne... Difuzoarele parcă frămîntau mulţimile indistincte care făceau înconjur Acropolei înspre Propilee.

Sosit seara, nu revăzusem nici Parthenonul, nici oraşul şi nici măcar tribuna de unde vorbeam:

« Acum încă odată, noaptea greacă dezvăluie deasupra noastră constelaţiile pe care le privea straja din Argos cînd aştepta semnalul de cădere a Troiei, Sofocle cînd pornea să scrie Antigona. Şi Pericle, cînd şantierele Parthenonului amuţiseră: « Dacă toate lucrurile sînt sortite declinului, spuneţi măcar despre noi, secole viitoare, că am construit cetatea cea mai vestită şi cea mai fericită ... »

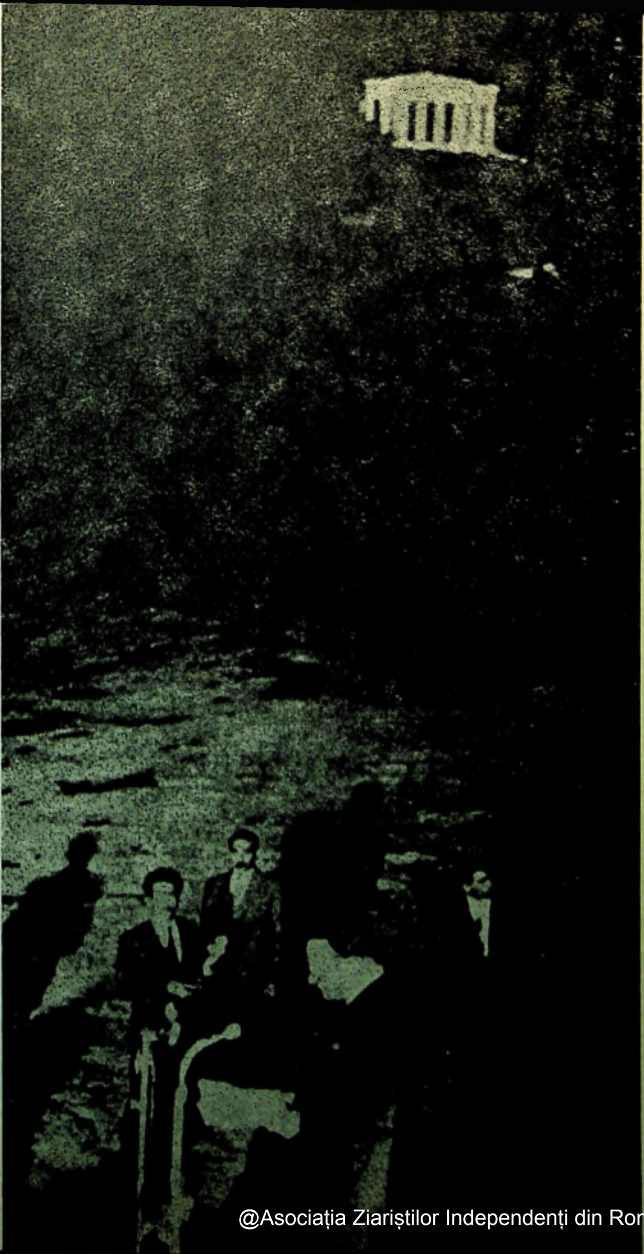
Atunci apărură pe Acropole luminile. Marinarii albi de pe vasele noastre de război, în radă la Pireu, urcau spre ea ca un bizar cortegiu de Panathenee.

« Acropole este singurul loc din lume bîntuit totdeodată de curaj şi de spirit. Eshil şi Sofocle nu ne-ar mişca în acelaşi fel dacă nu ne-am aminti că au fost luptători. Pentru o lume întreagă, Grecia suverană este Athena gînditoare sprijinindu-se în lance. »

« ... Poporul care iubeşte viaţa pînă şi în suferinţă, e totodată acela care cînta la Sfînta Sofia şi care se exalta la poalele acestei coline ascultînd ţipătul lui Oedip, menit a străbate prin veacuri: e singurul popor care celebrează sărbătoarea unui « Nu ». Nu-ul de ieri a fost acela de la Missolonghi, acela al lui Solomos. Lumea n-a uitat că el fusese mai înainte acela al Antigonei şi al lui Prometeu. Cînd ultimul ucis din Rezistenţa greacă s-a alipit pămîntului pe care avea să-şi petreacă întîia noapte a morţii sale, el s-a alipit pămîntului unde se născuse cel mai viril şi mai vechi dintre refuzurile umane, — sub stelele care veghiaseră morţii de la Salamina ... »

ANDRÉ MALRAUX
(din Hôtes de passage)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Malraux rostind discursul în fața Acropolei

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Malraux pregătind
« Muzeul Imaginar »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Pentru întîia oară, funeralii naţionale unui mare pictor modern: la catafalcul lui Braque, ministrul Culturii André Malraux (1963)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

În jurul Muzeului Imaginar

dialog

CAILLOIS—MALRAUX

ROGER CAILLOIS: OBSESIA DURATEI

Un scriitor deschis spre lume cum rar a existat vreodată și care știe în mod constant să forțeze spiritul către o viziune nouă. Totul stă în ton, în formulă, într-o inedită artă de a convinge, pe care a făurit-o pentru sine, după chipul său: abrupt și hotărît așa cum ne apare el însuși. Nu raționează, nici nu argumentează: o gîndire cît mai puțin discursivă cu putință. Pornește de la evidența întrevăzută și redistribuie, pentru a o impune, datele problemei. Modifică relațiile, perspectiva, îndepărtează o aparență, pune accentul pe cîte un detaliu neglijat. Și iată că, elementele reînnoite printr-o așezare neprevăzută, scînteiază de un adevăr care pare dintr-o dată irecuzabil și care rămîne fecund chiar după ce examenul i-a adus temperarea necesară. Răspunsul nu numai că precede întrebarea: o organizează, o așază, o completează, la nevoie o justifică. De aceea André Malraux pare că procedează prin străfulgerări și tot atît de bine, în eseu ca și în roman, știe să renunțe la tranziții. La el, un roman e mai puțin desfășurarea unei povestiri cît succesiunea unor scene semnificative, al căror deznodămînt este adesea o brutală schimbare, deopotrivă imprevizibilă și obligatorie, întrucîtva asemănătoare cu tragedia greacă și cu romanul polițist (nu mă mir deloc că le-a sesizat atît de repede înrudirea). Aceeași înaintare palpitantă de intuiții precipitate. Autorul a lăsat să se ascută pe îndelete, în umbră, expresia lor, tăișul lor cel mai eficace. Enunțul este demascat pe neașteptate, ca la șah în atacul direct. Se dovedește atunci cu atît mai percutant (unul din adjectivele favorite ale autorului, cel puțin în conversație) cu cît surpriza vine să întărească tot ceea ce ni se dezvăluise flagrant și indiscutabil.

Un scriitor responsabil

Orice scriitor de mare forță își creează o retorică proprie, un stil inimitabil prin care poate fi recunoscut și care uimește. Cel de care ne ocupăm, preocupat,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

așa cum am spus, de univers, a fost aproape de la început scutit de cochetăriile și slăbiciunile lumii verbale și închise, obișnuite omului de litere. În primul rînd, pentru că este în același timp om generos, om de luptă, combatant îndeosebi în războaiele civile. Nu visează într-adevăr nici la expansiuni, nici la hegemonii, ci pe orice teritoriu (pe al său în ultimul rînd) se alătură celor care-i împărtășesc exigențele. Este omul angajamentului și al solidarității, nu al destinului local sau istoric, în sensul acesta mai mult partizan decît patriot. Expus, expunîndu-se, luptă cu arma în mînă, cum a afirmat, alături de cei ce iau parte la război fără să iubească războiul. În plus, mai tîrziu, om de givernămînt, adică om al responsabilităților și al deciziilor, cîntărește cuvintele întrucît cuvintele îl angajează, ceea ce nu-l împiedică nicidecum să rămînă un om al condeiului, om al stilului. De aici, bănuiesc, disprețul pe care-l nutrește în mod cît se poate de legitim pentru subconștientul tenebros și labirintic ca și pentru resursele prea docilei dialectici: unul din purtătorii săi de cuvînt declară că judecă omul după ceea ce face, nu după mizerabilul nod de secrete furișe care constituie viața sa interioară.

În aceste condiții, autorul, după etimologie, nu cel ce creează sau execută — ci cel ce crește — autorul nu caută să dea prin alchimie un sens mai pur cuvintelor tribului, ci conferă în chip firesc celor mai obișnuite un sens mai imperios, aproape dramatic, mai precis și deci mai exigent.

Dimensiunea universală

Expus întregii planete. După Jules Verne și Spengler, în același timp cu Toynbee și Saint-John Perse, face parte din cei cîțiva oameni care, înaintea celorlalți, și-au dat seama de unitatea asteroidului și de recurența vicisitudinilor istoriei. Aventura, explorarea, exploatarea întinderii virgine au umplut analele unei cuceriri ce se încheie cu străpungerea Transamazoniei în momentul în care primii cosmonauți imaginează un alt fel de aventură.

Așezarea imperiilor, promulgarea codurilor, calendarelor, lenta elaborare a lexicoanelor, a abecedarelor, a cadastrelor, a farmacopeelor, tabelele de corelații între ierarhiile concurente, ventilarea competențelor, sistemele de măsuri și greutăți, fiecare indice, fiecare paradigmă, fiecare rețea care asigură permanența instituțiilor și moravurilor și care conferă fiecărei culturi stabilitatea și originalitatea ei inalienabile, înrudind-o în același timp cu toate celelalte prin dorința de exactitate și de perfecțiune, aceasta a fost cea de-a doua dintre enumerările prealabile descoperirii unei conivențe generale, care este de asemeni indisolubilă și secretă.

Lui André Malraux, hazardul sau destinul, care reprezintă cealaltă modalitate de a citi același text, i-a rezervat domeniul cel mai ambiguu, misterioasa sinteză a simulacrelor prin care animalul — definit de el ca singurul care știe că va trebui să moară — se dovedește de asemeni singurul care știe să anexeze lumii din care a provenit, opere ce sînt altceva decît adăposturi, bîrloguri sau hambare: date noi care reflectă și prelungesc universul, fiind primite de către specie ca o achiziție făcută pentru totdeauna, ca un miraj de eternitate. De unde și înverșunarea scriitorului de a dezvălui în artă o destinație ce depășește estetica pură. În operă, frumusețea apare ca o calitate aproape supranumerară, strălucire superficială acordată pe deasupra. Spre deosebire de valoarea expresivă, perfecțiunea formală nu devine perceptibilă decît dezbărată de ambiția profundă pe care era destinată s-o satisfacă inițial. Diversitatea stilurilor răspîndește un limbaj sacru, cu nenumărate coduri ce relau și continuă același soliloc vlu solemn. Dacă acest nobil limbaj traduce nevoia de a reprezenta lumea Zeilor de dincolo de moarte, el întreține deopotrivă cer-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

titudinea — pe jumătate presentiment, pe jumătate sfidare, în același timp protest și consolare — că dacă Zeii nu l-au făcut pe om nemuritor, acesta dispune de un mijloc de a le dovedi că au fost temători și în chipul acesta le slăbește blestemul.

Rolul morții

Celui pentru care vocația scriitorului constă în a transforma experiența în conștiință, confruntarea cu moartea îi aduce elixirul ce facilitează transmutația. Cu cît experiența este mai dureroasă, cu atît conștiința e mai ascuțită. De unde confruntările căutate de autor de-a lungul propriei sale existențe sau a celor închipuite pentru personajele sale; de fiecare dată, noutatea fiecărui detaliu al lumii îl încîntă pe cel salvat: o floare, o furcă, un coș, conturul unei aripi de fluture sau blana tigrului, rîsul pescărușilor, frenezia circulară a girinidelor pe suprafața bălții, lungul șir neîntrerupt al creațiilor reîncepute ale naturii și ale omului, și chiar și în artă: idolii și inscripțiile rezugrăvite periodic, templul lui Ise reconstruit întocmai la douăzeci de ani odată, din esențe totuși imputrescibile. Veșnicii mereu reînnoite, mai emoționante în cele din urmă decît permanența străină a mineralelor și a stelelor.

O privire nouă, spălată de obișnuință prin orbitoarea apropiere a zădărniciei care o pîndește, dă percepției celui păsuit de moarte (căci va sfîrși totuși prin a muri într-o zi) o rezonanță, și, de asemeni, o deznădejde hotărîtoare. Peripeția personală, care intră în alcătuirea oricărei opere de artă, nu emoționează nici universul impasibil, nici perseverența istoriei, nici rutina oamenilor sau a animalelor: norii își continuă deriva, caravanele — goana spre Samarkand, ogiva Ctesifonului își va proiecta umbra pe nisipul deșertului. Contextul cosmic proclamă o cronologie atît de înceată încît se îmbină cu eternitatea pentru seminția tîrzie și efemeră.

Referința îndepărtată

Pretutindeni atunci, medalii și fresce, giuvaeruri și poeme, efigii și cadențe sînt mărturia unei aspect real sau visat al lumii. Oamenii n-au cunoscut dorință mai tenace și mai universală decît să lase o urmă a trecerii lor, un blazon sau un tumulus. Îngrămădirea de pietre în echilibru lăsată de nomad se va preschimba în orice efigie, discurs, figură sau ritm capabil să captiveze memoria. Ea permite omului să ia loc prin procură într-un univers mai stabil, negreșit sortit și el să se prefacă în pulbere, dar nu atît de iute. Ea îi înlesnește astfel iluzia unei longevități, aproape chiar o existență de constelație. Certitudinea dispariției, fantasmagoria unui decor mai puțin friabil acționează asupra sufletului individual ca și asupra cetății asemeni unui imbold. Cel care, într-o scurtă înșiruire de catrene s-a încumetat să-i reunească pe cei încă puțini la număr care expun într-o schiță de *Muzeu imaginar* și al căror geniu se înrudește în mai multe privințe cu cel al lui André Malraux, n-a greșit atunci cînd a definit tentativa obstinată prin care fiecare cultură își bolborosește la rîndu-i testamentul ca pe un . . . *suspin fierbinte rostogolit din veac în veac*.

Stranie, constantă și aproape inexplicabilă revendicare. O împărtășesc cele mai umile seminții ca și civilizațiile epuizate, răzvrătitul ca și despotul. Ea n-ar putea însemna doar un capriciu sau un accident.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Reversul medaliei

Iată inventarul general conceput şi amenajat în economia sa esenţială: contrariul unei istorii a artei, mai degrabă un tablou — cu intrări multiple — al intenţiilor, continuităţilor, osmozelor, paroxismelor, impasurilor care-i asigură atît unitatea cît şi bifurcaţiile. În acelaşi timp, mozaicul raporturilor inextricabile ale operelor cu clima, tehnica, moravurile, puterea, banii, credinţa. După anchetă, întregul patrimoniu al planetei se cufundă în mileniile preistoriei, anexează o întreagă Kamceatkă geografică sau mentală, fără să mai socotim resurecţiile ce metamorfozează. De unde o învălmăşeală, o pletoră care copleşeşte şi descurajează. Foaia albă a lui Mallarmé precede neliniştea artistului. Fiecare cunoaşte totul şi se simte paralizat. Încetează de a fi condus de o necesitate intimă. E curînd cuprins de un vîrtej de sfidare şi sarcasm, singurele valori ce par acceptabile într-o lume ce nu cunoaşte nici transcendenţă, nici ofrandă. Lipsit de fundalul fabulos, dacă nu halucinant, care permitea artei să depăşească anecdota şi să evite arbitrarul (fantasticul nu e decît un subterfugiu sau un joc), e puţin spus că artistul insultă frumuseţea, el recuză durata însăşi şi nu lasă opera să supravieţuiască gestului care o creează. Ca şi cum codicilul ineluctabilului Muzeu imaginar, odată adunat şi distribuit, trebuia în mod necesar, nu spun scris, cu atît mai puţin redactat, dar autentificat de Erostrate printr-o cruce zeflemitoare şi funebră. Pînă şi Erostrate ştia cel puţin că prin crima sa ajunge la nemurire tocmai datorită prestigiului legat de minunea distrusă, şi nu batjocorind ideea oricărei durabile splendori.

Concluzia studiului lui Roger Caillois a dat loc următorului schimb de scrisori:

ANDRÉ MALRAUX către ROGER CAILLOIS.

Nu pot decît să-ţi mulţumesc pentru această analiză perspicace şi remarcabil condusă. Dar concluzia ridică, pentru prima oară, problema capitală cerută de Muzeul Imaginar, a cărui existenţă nu mai este pusă sub semnul întrebării: ce valoare capătă aici arta? Te temi că ar putea să marcheze operele: « cu o cruce zeflemitoare şi funebră ». La întrebarea « Ce să facem cu el? », dă-mi voie să răspund mai întîi că tare aş vrea să ştiu ce va face el cu noi, şi mai ales cu succesorii noştri.

Primul Muzeu Imaginar, cel al memoriei şi al gravurilor, a fost supus frumosului ideal, cu o diferenţă provenită « din natură »; idealizare şi realism. Totuşi: « la de-aici pocitaniile astea »!

Cel de-al doilea a luat naştere dintr-un pluralism. Mai întîi, din opoziţia, mai tîrzie decît pare, între arta medivală creştină şi arta clasică. În pictură, din opoziţia între Veneţia şi Roma; Delacroix a fost pentru Tiţian, prin intermediul lui Rubens, ceea ce a fost Ingres pentru Rafael. Apoi, cu ajutorul explorării şi al fotografiei, Muzeul Imaginar a descoperit marea artă religioasă; sculptura romanică a salutat marile sculpturi chineză, indiană, mexicană. Credinţa rivaliza cu frumuseţea.

În fine, cel de-al treilea Muzeu Imaginar, al nostru, le înglobează pe primele două, nu fără a modifica muzeul clasic, ducînd la abandonarea sălilor de artă romană. El anexează epocile îndepărtate şi arta unor popoare primitive, Sumerul, plăcile din stepă, fetişurile. Conflictul iscat

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

între Chartres și Atena, poate, și lumea romano-helenică sigur, își capătă astăzi întreaga amploare și semnificație.

Nici explorarea, nici fotografia, nici chiar arta modernă n-ar fi izbutit să reînvie artele primitive. Sufletul muzeului imaginar este metamorfoza zeilor, morților și spiritelor, în sculpturi, atunci cînd și-au pierdut caracterul sacru. De unde un limbaj nou, deosebit de cele care au dat naștere operelor: limbajul corelării specifice a formelor și volumelor, a formelor și culorilor, căutată de artiști în propriile lor opere, și regăsită în catedralele și în grotele Asiei, în statuile sumeriene sau malteze, în fetișuri și măști.

Devine clar că Muzeul Imaginar nu se va reduce la înrudirea dintre formele sale. O statuie a lui Gudea — în adorație, zeu și templu — nu-i o statuie cubistă. Nu se referă la aceleași opere, nici la aceleași sentimente, nu se naște cu aceeași intenție. Sculptorii sumerieni au creat volume pentru a crea figuri sacre. Ai noștri au făcut-o pentru ceea ce se numea ieri opere de artă — să spunem, sculpturi. Dar metamorfoza începe să dăruiască artei sumeriene un limbaj care nu-i numai cel al volumelor. Spengler avea dreptate să spună că statuile egiptene vorbeau egiptenilor o limbă dispărută odată cu cultura egipteană, și pe care n-o vor mai vorbi nicicînd; greșea însă uitînd că ele ne vorbesc totuși, și că sîntem siliți să le auzim. Deoarece această limbă e limba corelării formelor, au afirmat-o aproape toți artiștii secolului nostru; dar numai a formelor? Sîntem din ce în ce mai puțin încredințați. Iar în momentul cînd se încheie opera lui Picasso, ce artist ar îndrăzni să spună că figurile sale convulsive de la Avignon, ultimele sale sculpturi, sînt numai relații între forme, culori și volume, în sensul în care este și opera fiecăruia din marii săi rivali? Întrebarea pe care Muzeul Imaginar ne-o pune prin intermediul lui Picasso este cea pe care ne-o pune prin intermediul lui Matisse, Rouault, Braque sau Chagall?

Dubla întrebare nu se adresează unui dublu muzeu, căci Picasso nu-i defel un pictor suprarealist; domeniul, mijloacele sale sînt de ordin plastic. Dacă nu așteaptă de la pictură viitorul pe care-l așteaptă Braque, el păstrează sau reînvie același Paradis, același sfînt intercesor: Cézanne. În ciuda unui grav conflict asupra sfîntului Vincent van Gogh; căci dacă Picasso ar fi pictat la rîndu-i Corbii, ar fi pictat dușmanul cel mai mare al tabloului lui Braque. (Ceea ce de altfel a făcut, prin intermediul altor subiecte.)

Aceasta dovedește că Muzeele Imaginare ale maeștrilor noștri posedă aproape același tezaur. Muzeul este mai puțin enigmatic decît Tezaurul său mai puțin fecund poate, dar îl provoacă.

Vizitatorii expoziției de la Fundația Maeght se vor afla față în față cu întîlnirile sau opțiunile unui om născut la începutul veacului nostru. Cred că oricine va descoperi aici, cu sau fără voie, propriul său Tezaur și nu « o Kamceatka geografică sau mentală ». Cred că va simți o valoare necunoscută, cea care a dat naștere acestui tezaur. (Nici mai mult nici mai puțin necunoscută, dealtfel, decît domeniul ultimelor forme ale lui Picasso înainte de-a le fi creat.) Cred în fine că același lucru se întîmplă cu Muzeul Imaginar în totalitatea sa: își formează Tezaurul său, iar noi nu facem decît să-l descoperim. De-aceea nu pot vedea în acest Muzeu o aventură grandioasă și nechibzuită; de aceea nu pot spune: nimic nu rezistă. Nimic n-ar trebui să reziste. Iar artiștii n-ar trebui să-l

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

urmeze pe Picasso într-o creaţie care pare să-i proclame singurătatea. Ei îl urmează totuşi; Tezaurul se formează totuşi, în sînul unei redeşteptări ce pare să nege posibilitatea existenţei sale. Muzeul nostru Imaginar este legat de arta modernă care-l însoţeşte sau care îi dă naştere, prin legături mai complexe decît cele ale asemănării. Nu voi spune că în el sau prin el « artistul nu lasă opera lui să supravieţuiască gestului care a creat-o ». Căci operele sale supravieţuiesc pentru noi (e chiar principala lor trăsătură comună), iar gesturile creatorilor contemporani îşi proiectează lumina, prin intermediul metamorfozei, asupra celui mai vast Muzeu pe care l-a cunoscut o civilizaţie. El nu ridiculizează defel « ideea oricărei durabile splendori »: ci impune propriile sale minuni. Deoarece credem că-l înţelegem în timp ce el e cel care ne alege; credem că alegem formele tezaurului său, dar ele se nasc din însăşi viaţa. Faptul că ele se nasc din el, iar nu din valorile preconcepute de noi, le supune metamorfozei nu zeflemelii. Acest Tezaur există într-atît încît este prezent în discuţiile din toate atelierele. Mulţi din predecesorii lui au crezut că sînt nemuritori; el este, fără îndoială, primul care ştie că nu este. Şi poate va dezvălui urmaşilor noştri valorile care guvernează operele sale. Pentru că noi le ignorăm, nu cred că trebuie să marcăm aceste opere cu o « cruce zeflemitoare şi funebră ». Căci nu le ignorăm mai mult ca pe celelalte valori care animă civilizaţia noastră, prima ce se vrea moştenitoarea întregului trecut al planetei; şi prima care ignoră valorile sale supreme, valori pe care nici dumneata nici eu nu le confundăm cu cele de la care ea se reclamă — în mod atît de greşit.

ROGER CAILLOIS către ANDRÉ MALRAUX

Scriu acest rapid răspuns, dragă André Malraux, mai degrabă pentru a confirma o înţelegere decît pentru a accentua o eventuală diferenţă. Voi merge direct la esenţial. Cînd avansez că i se întîmplă artistului contemporan să nu-şi lase opera să supravieţuiască gestului care o creează, nu e conjectură vană sau clauză de stil. O iau ca atare. De nenumărate ori ziarele au consemnat cazul unor artişti ce-şi distrug pe loc operele prezentate sau, mai ales, recurg din principiu la materiale instabile, deformabile sau destinate unei explozii imediate.

Totul se petrece ca şi cum artistul care pînă atunci se străduia să transfere creaţiei sale perenitatea ce-i fusese refuzată, dezamăgit, decepţionat, sceptic în legătură cu importanţa operelor sale şi a şansei lor de supravieţuire, preferă s-o ia el mai înainte şi, de necaz, le infestează cu propria-i mortalitate, înverşunîndu-se să le facă şi mai instantanee decît el însuşi. E drept că nu uită să convoace la holocaust martori şi fotografi. Ce contrast, totuşi, între acest cabotinaj ce oferă opera ca victimă sacrificială şi anonimatul celor care s-au abţinut să-şi semneze lucrările şi le-au rezervat mormintelor pecetluite unde nici o fiinţă vie nu avea să le vadă.

Răsturnarea nu s-a produs deodată. Dumneavoastră aţi descris admirabil prima fază. Îmi aminteam de expunerile dumneavoastră decisive, cînd, în muzeul din Seul am văzut vizitatori închinîndu-se şi depunînd

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ofrandele — monede, bancnote sau fructe — în fața statuilor lui Buda care sînt acolo, totuși, exclusiv ca opere de artă. M-am gîndit că e puțin probabil să surprind vreodată la Luvru, sau chiar la Prado, vreo mistică închinîndu-se sau reculegîndu-se în fața unui Isus pe cruce, ceea ce n-ar ezita să facă în plin cîmp, în fața unei troițe sau a unei bisericuțe. În Occident, Muzeul desacralizează prin simplul fapt că e Muzeu. Iar Arta are aceeași putere chiar și în interiorul sanctuarelor. Mulți din cei ce intră în capelele pictate de marii artiști contemporani — unii credincioși, alții nu — ocolesc ca să admire frescele și nu-și amintesc întotdeauna contemplîndu-le, că ele reprezintă Dumnezeul lor și că se află în lăcașul Lui pămîntesc.

Iată laicizarea artei, care e punerea ei în libertate. Această trecere, care înseamnă nașterea Muzeului Imaginar, am aflat-o de la dumneavoastră mai înainte de a o constata. O frază a lui Valéry mă avertizase dealtfel că și după risipirea credinței, chivotul legii rămîne. Dumneavoastră ați confruntat templele credințelor vii sau dispărute.

Urmează (este al doilea stadiu al răsturnării, cel pe care am încercat într-un mod atît de stîngaci să-l descriu) clipa cînd artistul în libertate — acea libertate care-l făcea pe porumbelul lui Kant să creadă că zboară mai bine în vid — găsește inventariată în fața lui totalitatea (ceea ce pentru moment e totalitatea) raporturilor de forme, culori și volume, fără ca nimic să nu i se arate destul de imperios pentru a-i trezi dorința de a elabora o scriitură, de care e de altminteri convins că se va pierde printre mulțimea de stiluri. Și aceasta anunță timpul sarcasmului, ce urmează, după cum s-a putut prevedea, supralicitării noutății, cînd fiecare căuta să arate că nu imită pe nimeni mai degrabă decît să devină inimitabil. Pentru că vă referiți la Picasso, vă voi face confidența că mă întreb dacă ferocea devorare la care a supus mai multe mari opere picturale anterioare, nu este deja o manifestare a acestei surde panici, și a revanșei.

Muzeul Imaginar, așa cum l-ați conceput, nu este o Kamceatkă geografică sau mentală, după cum nu este nici dreptul de a recuza vreuna. Dar el le reunește pe toate, pentru că are vocația de a primi excelentul și semnificativul întregii întinderi a planetei și a cronologiei. Și cu atît mai bine. Dacă m-am temut — cel puțin o vreme — ca această abundență să nu sterilizeze în aceeași măsură în care îmbogățește, a fost nu din reticență sau din pesimism, ci din dragoste. Mi-am mărturisit teama pentru a o exorciza.

Cum scuturătura e dură, s-ar putea ca și paranteza sardonică să fie lungă. Am totuși încredere în reluarea lungului marș. Doresc în orice caz, dragă André Malraux, să nu vă îndoiți că temerile mele nu sînt decît celălalt versant al generoasei dumneavoastră convingeri.

În românește de SANDA RÂPEANU și RUXANDRA SOROIU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Marmoră, idol din insulele Ciclade, mileniul III a.c.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MUZEUL IMAGINAR ȘI LITERATURA

ANDRÉ MALRAUX

neocritica

Individul, care umple secolul XIX și o parte din secolul nostru, merge de la original la singular, de la ambițios la cinic, de la Rousseau la Napoleon, de la Napoleon la Zarathustra, de la acesta din urmă la Barrès și la Gide. Individualismul se destramă, împrăștiat de bomba atomică, lăsîndu-ne în dar biografia.

Pentru prima oară, o civilizație preia moștenirea culturală a planetei. Chiar dacă civilizațiile succesive ar fi organisme și s-ar asemăna, a noastră ar prezenta două caracteristici fără precedent. Ar fi în stare să arunce în aer pămîntul și să reunească arta începînd cu epoca preistorică. Ori, această civilizație nu este deloc sigură că biografia ar explica opera artistică, și nici că ea ar fi singurul mijloc de abordare a individului, sau măcar cel mai indicat.

Omenirea a cunoscut *Viețile* exemplare ale antichității, *Viețile* neexemplare ale lui Vasari și multe altele. Apoi *Viața* coabitează cu autobiografia de la *Confesiunile* Sfîntului Augustin pînă la cele ale lui Rousseau. Urmează marile biografii ale secolului al XX-lea și ale veacului nostru. Istorice în aparență. Totuși, asemenea romancierului, dar grație unui procedeu mai subtil decît ficțiunea, biograful preface un destin suportat în destin stăpînit.

Asemeni literaturii vii pentru noi, literatură a celor în viață și a morților, biografia aparținea istoriei, evoluției. Cînd sensul metamorfozei domină evoluția și creează propria sa istorie, o nouă tentativă de a surprinde omul va lua naștere oare paralel cu cea pe care o cunoaștem? Cum să numim cărțile, din ce în ce mai numeroase, asemănătoare celei de față? Gîndul ne duce la vechea denumire Miscelanee, dar mulțimea acestor varia le face să pară, chiar atunci cînd nu pun întrebări, tot atît de interogative pe cît erau de afirmative cele de altădată. Să le numim deci Colocvii.

---

* ANDRÉ MALRAUX: *Néocritique* — postface inédite — in Malraux: *Être et dire*, Plon, 1976, pp. 297 — 337.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Naşterea unui gen literar îndeamnă la reflecţie, căci ele sînt puţin numeroase. În 1900, a citi însemna aproape întotdeauna: a citi un roman; în 1945, la întrebarea: « Care este evenimentul literar cel mai important dintre cele două războaie? », eu am răspuns: « Înlocuirea literaturii Gallimard cu literatura Payot: de la Editură la Literatură ». Literatura-literară publicată pe vremuri la N. R. F., şi continuînd pe cea de la editura Mercure pentru simbolişti, de la Lemerre pentru parnasieni, de la Renduel pentru romantici, nu mai este decît un capitol al enormului catalog al editurilor capitaliste sau comuniste — noul domeniu, pe zi ce trece tot mai vast, al cărţilor care nu sînt nici studii, nici poeme, nici romane. Colocviile nu-şi găsesc locul în nici unul dintre aceste trei genuri. Dar maşina de fabricat cărţi, Editura, nu suprimă Literele, ea le anexează — şi Colocviile îi aparţin în mod esenţial. Este instructiv să proiectăm un gen nou în trecut, să ne imaginăm romanul secolului al XIX-lea în secolul al XVII-lea, o *Fedră* a lui Balzac, rivala *Prinţesei de Clèves*, sau o scriere analogă acesteia din urmă consacrată la vremea ei lui . . . Laclos? Un subiect bun: autorul *Legăturilor* şi al notelor virtuoase despre educaţia fetelor, agentul politic al ducelui de Orléans, inventatorul obuzului. . .

Şi mai bine! *Racine*, în ciuda gloriei sale.

Capitole simetrice cu cele ale noastre: Unitatea artei sale — Port Royal — Conversaţie despre Frondă — Contacte cu regele — Primele lui piese — Religia lui — Activitatea de istoriograf — Legătura lui cu poezia greacă — Cu Constantinopolul pe vremea lui Bajazet — Dialog cu un tînăr scriitor grec — Simboluri şi alegorii — Racine şi istoria antichităţii — Condiţia umană a unui personaj secret — Epoca lui Racine — în sfîrşit, un capitol al susnumitului relativ la ceea ce precedă. Colaboratori: participanţi la Frondă, confidenţi ai Port-Royalului şi ai Regelui, autori dramatici, un preot, un istoriograf, un elenist, tineri străini, un poet liric — o actriţă poate. . . Ca supliment la ediţia postumă: Afacerea Otrăvurilor?

Jocul acesta îndeamnă la visare: el arată, mai bine decît o analiză, ceea ce îl deosebeşte de un studiu şi de o biografie. Mai ales de cea scrisă de fiul lui Racine. O biografie modernă ar fi mai completă? Ea ar pierde însă savoarea unică a epocii, proprie acelor oameni care ignoră ceea ce ignorăm şi noi dar şi ceea ce noi ştim. Acvariul ni se oferă cu întreaga lui colecţie de peşti. Vom reuşi să ne imaginăm contribuţii originale şi să le deosebim de imitaţii? I-ar lipsi acestui ansamblu iraţionalul pe care-l secretă o epocă şi la care reconstituirile nu ajung, chiar dacă mobilele sînt de epocă, textele reunite fiind contemporane cu autorul studiat. În primul rînd, spiritul Colocviului nu exista în acea vreme; n-am reuşi să creem iluzia lui decît printr-un montaj dificil şi neconcludent. Însuşi faptul de a-i reuni elementele este modern. Oricare ar fi natura acestui montaj, chiar dacă s-ar pronunţa cuvîntul Dumnezeu numai în capitolul consacrat religiei, am citi o culegere creştină, prin concepţia peremptorie asupra omului. Pentru secolul nostru, chiar un spirit mult mai liber decît Racine, Montesquieu din *Lettres Persanes*, apare dogmatic ca un « scientist » al secolului al XIX-lea. Comparată cu un *Racine* concludent, această carte ar proclama ceea ce constituia doar un murmur şi anume că este un semn de întrebare. Ea ar pune în lumină echivocul fundamental prin care orice biografie stabileşte cu întîrziere influenţa vieţii asupra operei. Dar biograful se ocupă de viaţa unui personaj mitic. Statuia precede mărturia, ea fiind cea care provoacă această mărturie.

Demersul sculptorului ne este familiar. Ce vrea să facă Rodin atunci cînd începe să lucreze la *Balzac*? Să scoată din rîndurile oamenilor cu biografie personajul supraoman care s-a ridicat la demnitatea creatorului *Comediei umane* aşa cum tradiţia a desluşit într-un Dante necunoscut profilul acvilin demn de *Infernul* său — aşa cum toţi marii sculptori greci au inventat-o, fiecare în felul său, pe Afrodita.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Majoritatea mărturiilor despre Balzac se adresează unor cititori care ar cunoaşte doar un Honoré conform statuii lui Rodin. Şi aceasta pentru a sugera, cînd fotografia pe care această statuie o transfigurează, cînd omul demn de această statuie.

Honoré nu se identifica cu *puterea* lui demiurgică aşa cum Michelangelo nu semăna cu *David*. Dar începînd cu busturile elenistice care l-au inventat pe Homer şi pe Socrate la interval de 500 de ani, omenirea reclamă întruchiparea puterii creatoare. Homer devine propriul său bust, aşa cum Afrodita devenise propria ei statuie. Capacitatea de a încarna imaginarul va rivaliza cu puterea de întruchipare a zeilor. Asemeni Homerului din Alexandria, miticul Balzac umple spiritul uman cu simfonia lui confuză înainte de a căpăta formă.

Identificarea artistului cu geniul s-a născut odată cu romantismul. Grecii au cunoscut ceva asemănător în cazul făuritorilor de zei, dar zeii contribuiau la această operaţie; în vremea Renaşterii, ea a fost efemeră, căci Donatello era încă mîndru să-şi poarte şorţul de piele. Corneille nu este pentru nimeni un personaj cornelian; Louis Racine vede în geniul tatălui său « un lucru bine făcut ». Dar eroii romantismului: Michelangelo, Rembrandt, Beethoven, toţi cei care pe Victor Hugo îi numeşte Semenii, începînd cu acel Shakespeare al antichităţii care este Eschil, pînă la adevăratul Shakespeare, sînt eroi în sensul elenistic, efigii ale geniului lor.

Aceste efigii se datorează în mare măsură dezagregării sufletului creştin. *Fedra*. se distanţează net de sufletul păcătos al lui Racine, al lui Jean, aşa cum va spune preotul în faţa sicriului. Pentru Victor Hugo, sufletul lui Eschil a scris *Orestia* şi se împărtăşeşte din acelaşi mister. Arta devine o dependinţă a geniului. Chiar în epoca Renaşterii, cineva putea să aibă geniu, dar să nu fie recunoscut. În domeniul literaturii mai ales. Petrarca, Ariosto, erau poeţi obişnuiţi, « de calitate mai bună »; pentru romantism, poetul cel mai puţin valoros este un Shakespeare « mai slab ». Artistul a încetat să mai fie un om care « face » poeme, tablouri, statui: verbul a face, atît de important pentru Greci, nu i se mai potriveşte. Un zeu al artei se manifestă prin intermediul profeţilor săi, dar cu toate că Olympio nu este întru totul Victor Hugo, nici Balzac, Honoré, efigia s-a născut. Căci romantismul care-l contestă şi pe Balzac şi pe Honoré, refuză deasemeni să vadă în Honoré un om ca toţi ceilalţi, care ar deveni Balzac în momentele lui de comunicare cu spiritele.

Aşa cum orice romantism poartă în sine un realism al său din care se va naşte realismul viitor, mitul artistului reclamă biografia sa. Una şi aceeaşi forţă contradictorie îl îndeamnă pe cititor să făurească un *Balzac* al său, care este de fapt cel al lui Rodin, şi să-l domesticească apoi citind *Balzac în papuci de casă*.

Încă de la primele rînduri, fie că-şi dă sau nu seama (şi de ce nu şi-ar da seama?), Gozlan scrie în funcţie de acel Balzac pe care creaţiile adevărului l-au trezit în imaginaţia cititorilor săi, o efigie cu care ne-au obişnuit primele scrisori ale doamnei Hanska, şi multe scrisori ale epocii — şi pe care Rodin o exprimă în mod genial. Honoré nu are papuci de casă, pentru că papucii domnului Dupont n-ar prezenta nici un interes. Papucii, ar spune un romantic, nu există decît dacă picioarele sînt de bronz.

Tălmăcirile viselor din Mesopotamia ne spun că la Babilon, unde nimeni nu le văzuse vreodată, oamenii visau frecvent caracatiţe. În fiecare cititor al lui Balzac, miticul Balzac doarme, precum caracatiţele necunoscute, în noaptea babiloniană. Orice carte consacrată unui artist se ocupă în parte de acest personaj simbolic, ancorat în epocă prin operă, biografie şi prin mitologia sa — pentru că statuia de bronz a fiecărui arist este cufundată în iraţionalul care-l uneşte cu cititorul.

Ar fi greu, dar nicidecum imposibil, ca această carte să fie înlocuită cu sinteza ei. Este cea ce s-ar fi făcut odinioară. În secolul al XVIII-lea ea ar fi fost considerată materie primă, din care *un* autor ar fi extras o povestire susţinută. În secolul al

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

XIX-lea ar fi fost acceptate studii multiple pentru a ajunge însă la *un* discurs colectiv— așa cum, în domeniul biografiei s-ar fi ajuns la o narațiune continuă. Perspectivă la fel de elaborată ca și cea urmărită în pictură ; ea implica, asemeni biografiilor, un sistem de valori. Colocviile refuză acest sistem, precum cubismul perspectiva lui Leonard.

Nici o biografie nu scapă de unitatea pe care-o datorează autorului ei, nici una nu pretinde acest lucru. O biografie nu-și pierde perspectiva tradițională decît atunci cînd imită acest cubism, pune în gura unor personaje fictive, teze aparent fictive. De ce nu ne-am închipui astfel cartea de față, n-am presupune că domnii Mukerjee, Takémoto și Chang Mei-yuan nu există, așa cum nu există domnii John Lehmann și Cyril Sulzberger (și eu însumi), iar profesorii Gombrich și Langlois ar fi colegii doctorului Gaudron și ai profesorului Plume? Prin acest joc, Colocviile ar respinge mijloacele care pretind să definească un creator în numele unei inteligibilități în care el nu se încadrează, prin însăși natura lui.

Biografia se supune scurgerii timpului cu o docilitate, în mod curios, contemporană cu atacul întreprins de către roman împotriva timpului cronologic. Dar acest roman nu mai încearcă să-și epuizeze personajele, așa cum proceda secolul al XIX-lea : Flaubert o cunoaște mai bine pe doamna Bovary decît îl cunoaște Faulkner pe Popeye. Or, revoluția romanului nu schimbă atitudinea noastră față de om, părerea noastră despre el. Romanul biografic coincide cu înlocuirea personajului de către caracter : Anna Karenina este un personaj, moș Goriot un caracter ; prințesa de Clèves, nici unul nici celălalt. Ea s-a născut dintr-un gen dispărut, cu care romanul s-a înrudit : portretul.

Portretele noastre literare din secolul al XVII-lea ignorau în mod evident corelația goetheeană între individ și ceea ce îl transformă, corelație aprofundată de către Proust care-l continua pe Meredith. Dar atunci cînd Faulkner oprește timpul în loc, el nu contestă timpul (nu se va trezi copil a doua zi), ci narațiunea. Scriitorul stabilește între el și subiectul său biografic distanța pe care o stabilește între el și cei vii ; nu există inteligibilitate a personajului istoric, acolo unde nu sînt personaje fictive. Nici o civilizație modernă n-a elaborat o noțiune a omului care să considere neglijabilă continuitatea lui, așa cum au făcut-o pe vremuri hinduismul și budismul. Unde și cînd se scurge o viață supusă reîncarnării prezintă puțină importanță, pentru că metempsihoza sau eliberarea se impune ca optică fundamentală. În timp ce contextul planetar pe care omul începe să-l suporte nu-l anulează ci îl pune întrebări.

Colocviile s-au născut concomitent cu această perspectivă planetară, al cărei pluralism se opune perspectivei limitate a biografului, a directorului de Enciclopedie, a secolului al XIX-lea el însuși. Pentru a-i substitui nu o altă cauzalitate, ci interogația care subordonează cauzalității și condiționări. Audiența unui artist este cu totul diferită de ceea ce se numea altădată glorie ; chiar cea a unui gînditor care nu se sprijină numai pe știință, Freud sau Jung. Mai ales cea a unui artist care nu face apel la sentimente fundamentale : se putea prevesti că *Mizerabilii* va deveni popular în Indii, dar nu că *Posedații* avea să fie publicat în Statele Unite în colecții de buzunar.

Adolescentul american care descoperă pe autorul *Posedaților*, este subjugat de mit și de avalanșa de întrebări. El admiră cartea și pe autorul ei, dar încearcă pentru Stavroghin un sentiment mai complex, înrudit cu ceea ce simte pentru Vautrin sau Charlus ; un simțămînt străin de cel pe care un adolescent indian îl are pentru Jean Valjean, căci prestigiul eroilor exemplari nu ne surprinde, și *Mizerabilii* se identifică cu *Ramayana*. Dar mitul nu este neapărat exemplar. Astfel se explică apelul la valorile estetice. Durata unei opere, reîncarnarea și metamorfoza

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ei au fost și mai sînt încă studiate în funcție de aceste valori; Racine era nemuritor pentru că aplica la perfecție reguli nemuritoare, Shakespeare, pentru că nu ținea seama de ele. Dar noi nu admirăm *Fedra* raportîndu-ne la Aristot, o admirăm în ciuda lui. Ceea ce deosebește *Posedații*, nu numai de un roman mediocru, dar chiar de *Anna Karenina*, se explică în mod evident numai prin geniul naratorului. Prezența marilor opere enigmatice: *Hamlet*, *Don Quijote*, *Mizantropul*, nu este asigurată de către primatul lor literar.

Nu trebuie să vedem în supremația de odinioară a romanului domnia traductibilului, ușurința transmiterii. Există o lume a romanului în care prințesa de Clèves coabitează cu *Străinul* lui Camus; Sanseverina cu eroina din *Adio Armelor*; Faulkners cu Tolstoi, Balzac cu Dostoievski. Acesta din urmă a tradus *Eugénie Grandet*. Dar prestigiul lui Balzac îl urma de aproape pe cel al modei pariziene sau al dominației londoneze. Pe cînd orice literatură contemporană se naște într-un domeniu tot atît de vast ca cel al lui Shakespeare.

Tentația supremă a esteticienilor, spunea Valéry, este de a descoperi legile grație cărora să poată fi desemnate *fără greș* (sublinierea îi aparține) tablourile și sculpturile pe care lumea le va admira peste o sută de ani. Ceea ce l-a făcut pe Picasso să afirme că acești esteticieni aveau suflete de negustori de tablouri. Într-o civilizație care socotește posteritatea aleatorie, acel « fără greș » al lui Valéry, lupta împotriva hazardului, devine absurdă precum dorința de a scăpa de moarte.

Cine nu visează să surprindă posteritatea?

II

Muzeul imaginar clasic ne este tot atît de familiar ca cel romantic. În poezie, el se întinde de la Malherbe la Chénier, în fața Anticilor; dar el n-a observat că Antichitatea inventase *obiectul literar*. Antologiile noastre și-au schimbat conținutul cînd poezia și-a schimbat funcția. Ceea ce așteptau cititorii de la *Booz adormit* nu are nimic comun cu ceea ce așteptau de la *Săruturile* lui Dorat. Și odată cu Ronsard, poezia schimbase funcția mai mult decît avea s-o facă odată cu Victor Hugo.

Lumea poetică, începînd cu Evul Mediu pînă la Sfîntul Ludovic, n-a fost simțită ca o lume a formelor nici de către poeți nici de către auditorii lor. Dincolo de combinațiile de cuvinte, pe care Marii Retorici le vor complica la maximum, adevărata poezie medievală este legenda cavalerească, este Tristan. Sculptorul catedralei din Chartres sculptează o statuie pentru a fi venerată, poetul inventează un nou episod al lui Tristan ca să fie crezut. Imprimeria va aduce cu sine raportul posesiv al poetului cu sonetul său asemănător celui al artistului cu statueta lui. Cu atît mai mult cu cît nu se vede în sonet, ca în cazul baladelor Retoricilor, o curiozitate, o jucărie, ci rivalul unui obiect literar reînviat, ceea ce însemna atunci: nemuritor.

Franța moștenește, în literatură și mai ales în cultură, primatul deținut de Italia în pictură. Tragedia clasică exprimă un înalt grad de civilizație, și prestigiul ei se explică prin acest fapt mai mult decît prin regulile lui Aristot. Voltaire îl socotește pe Shakespeare barbar. Tot Valéry va scrie (în *Caietele* sale, este adevărat). « S-ar putea ca Racine să fi pus pe fugă doi sau trei monștri de felul lui Shakespeare ». Clasicismul nu s-a considerat un stil, ci Stilul însuși. Pentru a avea cîștig de cauză, romantismul a trebuit să distrugă mitul perfecțiunii în beneficiul geniului.

Cunoaștem, prin intermediul lui Victor Hugo, lista celor aleși de el. Homer, Eschil; Iov, Isaia, Ezechiel; Lucrețiu, Tacit; Sf. Ioan, Sf. Paul; Dante; Rabelais; Cervantes; Shakespeare. Lista se oprește aici. Nu există purgatoriu, ca în pictură: niciunul dintre acești aleși n-a fost îndepărtat.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Noi am adăuga pe Sofocle, Virgiliu, pe Sf. Francisc poate. Mai puţine Descoperiri Mari decît s-ar putea crede. În acest Muzeu Imaginar, figurează Israelul, Antichitatea, Renaşterea. Noi le-am asocia simboluri mai curînd decît opere: lui Dante, Tristan dar nu Béroul. Lui Homer, epopeile Orientului antic şi ale Asiei? Nu. Israelul şi Antichitatea exercită asupra noastră o complicitate formatoare care, la nevoie, trece bariera limbii. Pe cînd *Baghavad Gita* rămîne în Occident o hrană a specialiştilor, chiar în traducerea lui Gandhi. Nici un mit al Indiei sau al Chinei nu preţuieşte pentru noi cît cel al lui Tristan, nici chiar viaţa lui Buda, sublimă cu toate acestea. Credem că Saadi a fost un rival al lui Keats, cînd, de fapt, el a rivalizat cu La Fontaine: poeţii noştri, nu poemele sale i-au adus gloria. După romantism, Muzeul nostru Imaginar al sculpturii va anexa pămîntul; nu este, cazul, însă, cu cel al literaturii.

Apoi, Europa s-a pipernicit. Să nu ne aşteptăm ca viitorul Shakespeare să semene cu cel adevărat. Dar poate că el se numeşte Baudelaire.

Căci Muzeul poeziei pe care-l simbolizează Baudelaire este tot aşa de deosebit de cel al lui Victor Hugo, pe cît era cel al lui Hugo de al lui Ronsard. Cititorul trebuie să facă un efort pentru a ajunge la poet care nu i se mai impune (încă de la Racine. . .). Cea mai bună traducere din Hölderlin, din Keats, din Puşkin, nu ne face să simţim şocul pe care ni-l dă Rimbaud. Frumuseţii îi succedase geniul, geniului îi succede arta. De atunci, în fiecare literatură coexistă cele două Muzee imaginare. Unul, format din experienţa umană şi din nobleţea lumii; celălalt, din ceea ce numim arta. Ambele întemeiate, pe voinţa de a crea trainic. Dar în literatură, ca şi în pictură, o artă care-şi descoperă valorile în ea însăşi nu mai dă naştere unei estetici, ci unei problematici.

Aşa cum geniul succedase frumuseţii, biblioteca romantismului o înlocuise pe cea a secolului al XVIII-lea; asupra fiecăreia domnea o valoare recunoscută, fiecare îşi proclama propria sa estetică. Dar Muzeul Imaginar al literaturii s-a născut. Mai modest decît cel al artelor plastice sau al muzicii, care au caracter poliglot. Epocile îndepărtate, artele primitive nu au echivalenţe literare. Dar dacă poezia nu cunoaşte nestăvilita proliferare care invadează muzeele noastre, ea a cunoscut Renaşterea. În ciuda lui Dante, în ciuda copiştilor din mînăstiri, Virgiliu a răsărit din noapte ca o catedrală. Revoluţia pe care artele noastre au operat-o constă în înlocuirea unor concepte dogmatice, cu un empirism iraţional şi invincibil.

Nici o estetică nouă nu este recunoscută: fiecare dintre noi îşi imaginează antologia sa; ansamblul lor contestat, acceptat totuşi, formează Biblioteca Pleiadei. Dacă urmaşii noştri — care vor citi probabil literatura vremii noastre cu conştiinţa metamorfozei — vor desprinde din această literatură un principiu ordonator, să ştie că noi n-am cunoscut un astfel de principiu. . .

Viitorul poet genial va schimba funcţia dobîndită de poezie sub domnia triadei Baudelaire-Mallarmé-Rimbaud. Metamorfoza profundă nu constă în cortegiul de şcoli în care Mallarmé îi succede lui Baudelaire, sau Apollinaire lui Verlaine, ci în ceea ce înlocuieşte discursul lui Victor Hugo cu visarea — chiar dacă regăsim mai apoi inefabilul lui Hugo. Pentru ca metamorfoza să aibă loc, însuşi conceptul nostru de poezie, valoarea pe care i-o atribuim, trebuie să dispară — aşa cum s-a întîmplat cu cel de tragedie greacă şi, la urma urmei, cu însuşi conceptul de literatură — aşa cum s-a stins poezia noastră din secolul al XVIII-lea. O artă nu moare atunci cînd este contestată, ci cînd i se răspunde: « Ce importanţă are acest lucru? »

Epoca noastră, care a cunoscut o dezvoltare fără precedent a biografiei, a tot ceea ce este biografie în istorie, pare să vadă în ea un gen etern de literatură asemeni fantasticului, şi să considere legătura unui creator cu opera sa drept o abordare, în mod evident, privilegiată. S-a studiat mult sau s-a relatat « viaţa

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

oamenilor exemplari sau deosebiţi »; ceea ce numim marea biografie domină genul prin bogăţia şi întinderea ei, devine în mod manifest una dintre formele literare majore ale individualismului. *Balzac*-ul lui André Maurois, jocul lui Thomas Mann cu Goethe nu seamănă cu analele anecdotice ale lui Tallemant des Réaux. Această evoluţie nu prefigurează desigur pe cea a Colocviilor. Dar să substituim ideii vagi sugerată de către cuvîntul Vieţi, un cortegiu tradiţional: Plutarh, Suetoniu, Vasari, Tallemant, Saint-Simon, *René* de Chateaubriand şi una dintre ultimele biografii ale lui Napoleon. Colocviile par chemate, dacă nu să înlocuiască acest cortegiu, cel puţin să se dezvolte lîngă el, aşa cum biografiile moderne s-au dezvoltat alături de *Vieţi* şi de *Studii*. Vedem apropiindu-se epoca în care se va spune: pe vremea biografiilor. . .

Colocviul dispune, de altfel, de un cîmp mult mai vast, pentru că metodele sale nu se aplică numai la viaţa individuală. El alege evenimente aşa cum alege personaje: Marşul cel Lung, Hiroshima, Asasinarea preşedintelui Kennedy, se alătură precum actele succesive ale unei tragedii planetare. Colocviul încearcă acelaşi procedeu cu un *Gandhi* şi o *Zi din Independenţă Indiei*, un *De Gaulle* şi un 18 *iuin*. Mijloacele acestei abordări sînt din ce în ce mai numeroase, şi nu vor înceta să fie în anii următori. Cum să nu ne dăm seama că epoca noastră încearcă să se apropie de individ pe o altă cale decît a cea individualismului?

Metoda sa pare să substituie eclerajului calculat, un număr cît mai mare de instantanee, crîmpeie de film, umbre chinezeşti etc. Ea datorează mult jurnalismului şi audiovizualului. Valorile sale nu sînt cele ale biografiei. Un biograf visează să-şi epuizeze modelul. Chiar dacă individualismul nu speră să epuizeze individul, el consideră această tentativă fecundă, o încarcă de valoare, în biografie ca şi în autobiografie. El se angajează în problema obsedantă a cunoaşterii omului, pe care Colocviul pare s-o îndepărteze, sau cel puţin s-o amîne. Întemeiat pe psihologia tradiţională: « Să cunoşti oamenii pentru a acţiona asupra lor », acţiunea lui urmăreşte totuşi cunoaşterea morţilor. Cel puţin, el se supune unei logici: individualismul ia drept obiect şi subiect, individul. Se supune unui postulat: să cunoşti individul este cea mai bună metodă de cunoaştere a omului. (Lucru care nu este lipsit pînă la urmă de interferenţe cu căutarea diferenţei esenţiale). Colocviul le scapă chiar celor care-i folosesc metodele, pentru că el comportă un caracter de vînătoare. Mai puţin superficială decît s-ar părea, această vînătoare îşi concepe pluralitatea ca pe o valoare, evită să o confunde cu eclectismul.

Pluralitatea Colocviului consacrat lui Freud în această colecţie, îl asediază, apoi îl prinde sau îl pierde, asemeni farurilor Apărării antiaeriene, care urmăresc un avion. Provizoriul, pe care-l aduce metamorfoza, întîlneşte aleatoriul pe care-l antrenează Colocviile. Cataloagele acestora din urmă se dezvoltă, prin urmare, paralel cu conştiinţa celeilalte, şi faptul nu trebuie să ne mire. Este necesar să alegi, ar fi spus secolul al XVII-lea, între a şti şi a ignora. Dar epoca noastră vădeşte o înclinaţie foarte vie pentru ştiinţele problematice, în care psihanaliza şi istoria se întîlnesc cu marxismul şi biografia. . .

Statele Unite joacă aici un rol important, pentru că scriitorul nu exercită supremaţia pe care i-a recunoscut-o Europa. Faulkner seamănă aici mai mult cu Picasso decît cu Voltaire sau cu Goethe. Un colocviu consacrat lui Hemingway se acordă mai bine cu personajul decît o biografie sau un studiu, care s-ar ocupa doar de arta sa. Legătura dintre literatura de astăzi, mai ales cea americană şi audio-vizualul, duce la Colocviu: o emisiune televizată poate fi realizată mai bine în spiritul acestui Colocviu. Studiile se transmit în cadrul biografiei, al « Vieţilor », printr-un monolog. Biografia se eliberează de documentar graţie actorilor, procedeu care face din cel prezentat eroul unei povestiri. Biografie sau roman, micul ecran renunţă la analiză

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

în favoarea narațiunii. El evită Colocviul, chiar în forma primitivă a unor persoane reunite în fața unui aparat. El nu răspunde întrebărilor pe care le punea biografia: el le pune pe cele care nu figurau în biografie. Efigia se șterge. Individualism-biografie-roman formau o figură. Dar romanul este considerat, de puțin timp, ca un produs al vieții romancierului. Teatrul, gen major înaintea lui, se preta mai puțin la aceasta; abordarea operei, mai ales, era diferită. Se judeca o piesă în funcție de ce ar fi trebuit să fie, în funcție de reguli care făceau din ea o formă, aproape un obiect. Romanul se vrea curgere în vremea cînd mitul geniului îl va domina pe cel al perfecției — de care vasta literatură care investește astăzi romanul se îngrijește tot atît de puțin ca și el. Cînd cartea își alege drept erou un eveniment (Ziua cea mai lungă, Independența Indiei etc.), ea îi subordonează personajele, și în măsură și mai mare pe autor. Biografia acestuia nu mai prezintă decît interesul celei a unui geometru sau a unui violonist. Opera încetează să-l mai cheme pe scriitor ca pe un actor în triumf, să mai ceară de la unul și de la celălalt pașii de dans. Romanelor care se concentraseră asupra biografiei, le urmează romane cu caracter divergent. Producția editorială, în care Literele nu mai formează decît un departament, părăsește, încetul cu încetul, efigia ca și biografia. Dar ea nu abandonează literatura, ci o descoperă. Ea îl preface pe cel care anexează în anexat, izolează natura lui specifică, demonstrează numai prin situarea pe primul plan cît de puțin îi luminează istoria « evoluția și condiționările ». Colocviul nu mai pune în discuție biografia, nici măcar pe om, cel puțin în mod direct. El pune în discuție lumea scrisului, a cărei nouă rînduire și metamorfoză fundamentală le intuiește, așa cum a intuit odinioară pe cele din lumea artei.

III

Înainte de război, am avut ideea să cer scriitorilor să spună ce gîndesc despre scriitorii din trecut, care-i interesau. Această culegere de texte, publicată cu o prefață a lui André Gide, se întindea numai *De la Corneille la Chénier*. Dar se vedea aici metamorfoza literaturii. Concepusem cartea cu speranța că va fi reluată peste o sută de ani, sau, chiar dacă acest lucru nu se înfăptuia, cititorii din acea epocă ne vor citi cu pasiunea cu care am citit noi un *Tablou al Literaturii Franceze* asemănător, compus de către scriitori de la 1850. Gide consacră o parte din prefața lui semnificației pe care ar fi avut-o pe vremuri, în ochii criticii universitare, o asemenea inițiativă. Forța Universității constă în faptul că a preda literatura înseamnă în primul rînd a preda istoria ei care se supune, după opinia comună, curbei tradiționale: stîngăcie, perfecțiune, decadență. Ori devenea evident faptul că procesul literar zdruncină mai mult decît perfecționează, că o istorie a creației literare nu este nici o istorie a perfecționărilor, nici un cortegiu al celor care au pus jaloane. Pe lîngă aceasta, studentul sensibil la poezie nu descoperă poeții « de la origini în zilele noastre », el îi descoperă într-o cronologie discontinuă condusă de afinitățile sale; și care nu începe cu originile, ci chiar cu zilele noastre: de la Verlaine la Villon, nu de la Villon la Verlaine. Deja conflictul între valorile oficiale și cele ale scriitorilor mai întîi, se estompa în fața ciudatului imperialism al oricărei *istorii a literaturii*. Această culegere, intitulată modest *Tablou*, arăta că o vedere de ansamblu putea să nu se supună decît în mod accidental istoriei și să evite, totuși, mai mult chiar decît o istorie scrisă de un singur autor, critica subiectivă sau impresionistă. Lucrarea nu se opunea mai mult istoriilor literaturii alcătuite de universitari decît celei a lui Thibaudet; ea se lupta cu rivalii imaginari ai secolului trecut și ai secolului

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

viitor. Se aştepta un sistem ; se descoperea un domeniu şi metamorfoza literară, în acţiune.

Cerusem *tuturor* colaboratorilor să vorbească despre preferinţele lor. Prin aceasta, *Tabloul* se deosebea radical de ceea ce îl precedase. Considerînd ştiut faptul că arta nu cunoaşte nimic în afara talentului, cartea aspira doar să-i facă pe scriitorii de care se ocupa, iubiţi mai bine, mai mult, sau într-altfel, să-i facă să fie prezenţi prin urmare. Fiecare autor devenea regizorul scriitorului pe care-l alesese.

Nu ne-am dat seama că metamorfoza decisivă era aici, nu într-o transmutaţie a valorilor literare dobîndite de ani, şi de care acest *Tablou* nu făcea decît să ia act. Această « critică », asemeni picturii cu care era contemporană, nu încerca să convingă prin argumentare, ci prin contagiune.

Dialogul nostru cu trecutul recunoştea ca valoare supremă *prezenţa* operelor, valoare fără ierarhii. Faptul că Gérard de Nerval, autor al *Himerelor*, este inferior lui Victor Hugo din *Legenda Secolelor*, nu prezintă interes, cînd este vorba de un poet: prezenţa nu se contabilizează. Un pitic înviat nu este mai puţin uimitor decît un uriaş.

Ocupîndu-se de fiecare poet pentru el însuşi, fie el Louise Labbé sau Corneille, această lucrare refuza perspectiva pe care antologiile o impun poeziei. Ele ezită între eşantioane şi laureaţi. *Frumoasa Bătrînă* simbolizează un Maynard ale cărui poeme ar fi de calitate egală, ceea ce nu corespunde realităţii. Poemul ilustru al unui poet minor joacă un rol de transfigurare. El pare supus unui ideal de perfecţiune, pe care adesea îl ignoră. Şi nu numai acestui ideal. Fie că selecţia este făcută de către Gide, Arland, Eluard, sau Crépet, îndrumat de către Baudelaire, sau de către directorii anonimi ai antologiilor populare, toate antologiile se aseamănă şi nici una nu seamănă cu desişul poeziei franceze. Reducerea unui poem vast la o piesă scurtă crează ceea ce am numit obiectul literar, bibeloul. *Amintire*, de Musset, *Olympio*, devin raciniene. Aşa cum detaliile mărite fotografic trec drept expresionism, citatul antologic făureşte poezie clasică. Villon este *Bătrîna care a fost armurieră*, Maynard, *Frumoasa Bătrînă*, Racan, *Despre fuga de lume*, Musset, *Amintire* şi, bine înţeles, *Olympio*, sfîrşitul *Colibei Păstorului*, *Reculegere* . . . Pînă la *Cel rău-iubit*. Totuşi, antologiile noastre, care impun clasicismul în prezentarea poeziei, consideră simţămîntul poetic drept romantic, în ciuda a tot ceea ce ne separă de romantism. Ce valoare va înlocui nostalgia? . . .

Metamorfoza completă a unei civilizaţii de antologii nu se realizează, totuşi, printr-o reformă, ci prin dispariţia acestei civilizaţii ; puţin îi păsa Sfîntului Bernard de Antologia greacă.

« A înţelege o operă » nu este o expresie mai puţin confuză decît « a înţelege un om ». Nu este vorba de a face ca o operă să fie înţeleasă, ci de a ne face sensibili la valoarea ei. A nu înţelege o operă literară nu are nimic comun cu a nu înţelege o expunere. În al doilea caz, cititorul nu înţelege *nimic;* în primul, el se rătăceşte. Printr-un proces de intenţie, el i-a atribuit artistului un scop care nu-i aparţine acestuia. Îi reproşează de a fi conceput, sau de a nu fi dus la bun sfîrşit, această presupusă intenţie. Exemplul cel mai banal este inepuizabilul proces de mistificare, intentat atîtor novatori. Dar intenţia creatorilor este oare riguros formată, sau sîntem victimele prejudecăţii, după care o scenă biblică de Rembrandt *reproduce* o scenă imaginată de el, un tablou viu, deci? Gide se întreabă dacă Baudelaire nu se înşeală asupra esenţei geniului său. « Să făureşti un clişeu, înseamnă să ai geniu ». De aici, accesoriile lui de cimitir. Aceasta înseamnă că *Un cadavru* este considerat superior *Reculegerii*? Fără îndoială, distanţa între intenţia iniţială şi opera împlinită ţine de natura operei de artă. Dar dacă noi nu citim *Reculegerea*, aşa cum o citea

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Paris, 1967, Bienala Tinerilor, secțiunea românească: André Malraux, împreună cu Jacques Lassaigne, în fața unui tablou de V. Mărgineanu.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Baudelaire, aceasta se datorează faptului că l-am citit pe Rimbaud şi pe Mallarmé: metamorfoza ne desparte în primul rînd de geniu, prin creaţiile care l-au succedat. . .

Gide insistă asupra acestei confuzii, pentru că cei care vedeau în artă un obiect de cunoaştere postulau un « adevăr » al operelor, independent de interpretările succesive. Adevărul frescelor lui Giotto, din capela de la Padova, consta în ceea ce gîndea Giotto despre ele. Din păcate, el credea că imită natura, ceea ce nu justifică admiraţia noastră pentru duioşia lui suverană. Ar fi prea frumos ca artistul să deţină secretul geniului său. Geniile neştiute sînt destul de numeroase printre artiştii ai căror talent a fost recunoscut de contemporani: Baudelaire, Nerval, Diderot, Molière, Cervantes, Shakespeare. Dar ce contemporani ai lui Cervantes şi ai lui Shakespeare i-au considerat drept coloşi? Este cunoscut dialogul: « Domnule Despréaux, care este cel mai mare scriitor din regatul meu? — Sire, este Molière. — Ia te uită! N-aş fi crezut. . . Dar dumneata ştii desigur mai bine decît mine ». Curtenii gîndeau, ca şi Ludovic al XIV-lea — şi Molière deasemeni, de cele mai multe ori. Balzac, în ceea ce-l priveşte, ştie că este Balzac; la Academie, nu va primi totuşi decît un vot (cel al lui Victor Hugo). Prin « ceea ce constituie, geniul lui Baudelaire, Gide înţelege: faptul că *noi* îl admirăm. Este timpul să adăugăm elementul pe care noi nu-l putem cunoaşte, şi prin care secolul următor îl va admira într-un alt mod.

Nevoia de a desluşi într-o operă promisiunea durabilităţii mi se pare, în ciuda lui Picasso, un simţămînt de vizionar mai mult decît de negustor de tablouri. Opera de artă, care a supravieţuit, ne impresionează ca venind dintr-un timp dublu ce-i aparţine numai ei: cel al autorului său, şi al nostru. Un Rembrandt din 1660 nu poate fi închis în această dată ca oricare alt tablou pictat în acelaşi an, şi nici în cadrul anului 1976, cînd noi îl admirăm. Statuia de pe portalul din Chartres aparţine în acelaşi timp secolului al XII-lea, vremii noastre — şi eventual unui timp al artei, aşa cum sfîntul, în faţa căruia ne închinăm în catedrală, aparţine totodată epocii sculptorului, eternităţii divine şi timpului celui care se roagă. O operă contemporană, a cărei posteritate este asigurată, ar aparţine şi ea, unui dublu timp, al artei, al nostru şi al viitorului.

Am făcut mai întîi din posteritate perenitatea gloriei. Victor Hugo « intrase de viu în imortalitate »: şi rămînea acolo. Apoi, ea le-a făcut dreptate, tardiv, şi poeţilor blestemaţi, dar gloria dobîndită nu se mai stingea. Fără îndoială, Antichitatea fusese uitată timp de secole, dar lumina alungase întunericul pentru totdeauna; spiritul îngust al clasicilor dispreţuise catedralele, dar ele aveau să fie admirate mereu. Nu era nevoie de Boileau pentru a-l admira pe Villon. Viaţa postumă a operelor de artă putea fi prevăzută.

Noi, însă, n-avem această putere.

Sofocle a fost admirat de către contemporanii lui, ca şi Corneille de către ai săi.

De către elenistici şi romani, ca unul dintre Părinţii Tragediei, admirat şi imposibil de imitat.

El a dispărut timp de o mie de ani.

A reapărut încărcat de o glorie comparabilă cu cea a lui Platon, dar Părintele tragediei devenea cel al unei arte rezonabile, care nu manifestă preferinţă pentru urletele lui Oedip şi ochii lui scurşi, şi nici chiar pentru Tiresias. Aşa cum Fidias devenise părintele anticilor, al lui Laocoon, al lui Apollo din Belvedere. Londra s-a uitat la figurile aduse de Lordul Elgin, cu o stupefacţie deconcertată: ele nu semănau cu cele ale lui Canova.

În fine, gustul pentru epocile îndepărtate, descoperirea Coreelor de pe Acropole, învierea Olympiei au dat la iveală stilul sever. Fidias era admirat, în epoca

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

descoperirii adevăratului Sofocle, nu ca precursor al anticilor, ci ca ultimul şi cel mai liric geniu sever — măsurîndu-se cu Lapiţii din Olympia, cu Heracle din Egina, nu cu Venus de Medicis, nici cu mulţimea siluetelor de la Père-Lachaise pe care ni le-au lăsat moştenire Alexandria şi Roma. Racine, care cunoştea limba greacă, pare să fi văzut în eroii lui Euripide statuia de la Belvedere. . .

Ar fi uşor să-i urmărim, în sens invers, pe Gislebert de la Autun sau timpanul din Moissac. Şi pe Homer, Virgiliu, Villon, chiar pe Shakespeare sau pe Racine. Nu există niciunul dintre marile noastre stiluri care să scape de metamorfoză, dat fiind că Renaşterea a trebuit să reînvie un trecut uitat, iar romantismul un trecut dispreţuit.

Noi nu mai confundăm metamorfoza cu importalitarea. Geniul lui Sofocle, al lui Fidias sau al lui Racine constă oare în ceea ce au admirat în comun secolele care i-au venerat? Dar aceste raţiuni nu au nimic comun între ele ; versurile lui Racine pe care le ştim pe dinafară nu sînt nici măcar cele pe care le-ar fi ales Boileau, iar sculptura medievală a înviat sub înfăţişare expresionistă. Metamorfoza este mai vizibilă în artele plastice, căci atunci cînd nu recurgem la traduceri, noi confruntăm cinci secole de literatură cu cinci milenii de sculptură. Dar metamorfoza este aceeaşi, căci preferinţa noastră pentru o operă din trecut este determinată de Muzeul nostru Imaginar, domeniul nostru de referinţe. Ceea ce descoperim în frizele Partenonului, se află acolo, nimeni n-ar putea să inventeze aceste lucruri. Dar Fidias vedea el oare frizele sale ca şi noi? Această idee bizară s-a născut cînd s-a văzut în pictură şi în sculptură arte imitative şi a durat atît timp cît ele au fost apreciate în funcţie de spectacolele reale sau imaginare pe care le reprezentau. Frizele Partenonului, care trezesc admiraţia noastră, au vorbit limba epocii în care au fost create, cea pe care o înţelegea secolul al XIX-lea şi cea pe care au crezut că o înţeleg Marile Monarhii. Goya n-a fost admirat de Picasso în felul în care a fost admirat de Baudelaire, de Victor Hugo, de Goya el însuşi. Noi admirăm Fecioarele din arta romană întîlnite în locurile de pelerinaj, ca pe nişte fetişuri, secolul trecut le-a admirat în alt mod, iar cei care le sculptau şi li se închinau nu le admirau deloc. Fără îndoială că şi Sofocle a admirat-o pe Antigona, dar nu în felul nostru.

Puţine civilizaţii vor fi ignorat în mod deplin, aşa cum o facem noi, temeiurile admiraţiei lor. Noi am văzut multe capodopere exhumate, multe basoreliefuri medievale, desprinse din supramulajele lor baroce, ştim că s-a egalat pe nedrept epopeea *Argonauţilor* şi *Iliada*, şi că literatura elenistică s-a scufundat cu totul. L-am cunoscut mai întîi pe Dostoievski prin traduceri rudimentare, prin opere amputate, prefeţe care-l puneau într-o lumină falsă, prezentîndu-l ca pe un Dickens rus. El a suferit în Rusia un purgatoriu de cincizeci de ani, justificat din punctul de vedere al opticii sovietice. Victor Hugo a părăsit de curînd purgatoriul său. Greşim cînd uităm că biblioteca este o invenţie relativ recentă. . .

IV

Civilizaţia noastră, de oriunde, oricît de departe, se consideră moştenitoare. Cu schimbări diferite, cu răspunsuri şi întrebări diferite. Dar nici metamorfoza, nici Colocviile nu cer răspunsuri. Să ne închipuim o carte paralelă cu cea de faţă, consacrată lui Engels de către scriitori marxişti. Unitatea ei ar pune în lumină multiplicitatea occidentală şi caracterul ei interogator. Această cugetare înlocuieşte adesea răspunsurile printr-o dialectică a întrebărilor. Aceste colocvii fără discuţii, dat fiind că majoritatea autorilor ignoră textele celorlalţi — fapt opus unor *Intrevederi* ca cele de la Pontigny —, aspiră mai puţin la judecăţi de valoare decît la perspective, trezite de subiect mai curînd decît de interpretarea lui. A vorbi despre un scriitor

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

dintr-o perspectivă planetară, nu datorită talentului său, ci numai pentru că această perspectivă s-a născut, pentru că aceste colocvii apar simultan în marile capitale, stabilește un fapt cultural cu urmări sigure și imprevizibile. Se știe cît de rodnică a fost metoda confruntării fotografiilor în artele plastice. Apropierea fetișului de idolul pre-romanic reține atenția mai mult decît o teorie despre asemănarea sau deosebirea lor.

Dostoievski n-ar putea vorbi despre Julien Sorel conform perspectivei noastre. Colocviul, care s-a substituit dialogului, se ocupă mai puțin de înrudirea lui Julien cu Raskolnikov decît de luminarea, prin aceste ambiții paralele, a ceea ce separă cele două romane. Noi sîntem tentați să comparăm mijloacele la care recurg cei doi autori, fiecare în parte, pentru a transmite același sentiment. Iluzie. Apropierea luminează nu mijloace de expresie, ci o deosebire radicală de domenii. Fie că este sau nu vorba de ambiție, ceea ce alege Dostoievski din multiplicitatea informă a vieții nu este identic cu ceea ce alege Stendhal. Ochelarii lor colorați nu au același filtru. Se poate duce analiza pînă la tehnica punerii în scenă, a psihologiei, a scriiturii chiar (varierea narațiunii pe care Flaubert și-o permite printr-o folosire în aceeași frază a perfectului simplu și a perfectului compus). Această analiză va fi mai puțin instructivă decît prima noastră impresie, pe care o exprimăm simplu prin: după ce l-ai văzut pe Raskolnikov, nu-l mai privești pe Julien cu aceiași ochi.

« Lucrul cel mai important, într-un tablou, rămîne ceea ce nu se poate spune, scrie Braque, la optzeci de ani. Cînd un Colocviu internaționanl de proporții va fi consacrat lui Baudelaire (cum de nu există încă?) dar cum să traduci un poet?. . . fără îndoială în fața unei arte care a devenit Declarația drepturilor informulabilului, ne vom întreba dacă elementul specific fiecărei arte, ceea ce s-ar fi numit odinioară esența ei, nu ține de « ceea ce nu se poate spune ».

Să comparăm acest element specific cu muzica, merge ca sugestie ; o artă este întotdeauna propriul său limbaj, și nici o operă nu se confundă cu suma componentelor ei inteligibile. Este totuși bine să nu uităm că orice operă mare seamănă cu libretul propriei sale muzici și că nu întîmplător se spune: mut de admirație. Dar s-a crezut că geniul se elibera de concepte prin propria sa forță și nu că arta i-ar fi străină prin natura sa. Limitele a ceea ce se poate formula, distincte în muzică, sînt mai puțin sesizabile în celelalte arte. Pentru că pictura poate *deasemeni* să reproducă spectacole, un roman poate și el transmite o experiență umană privilegiată. Sonetele se fac din cuvinte, îi spunea Mallarmé lui Degas, se fac deasemeni multe alte lucruri cu ajutorul cuvintelor, pe cînd gamele sînt puțin folosite în afara muzicii. Apropierea ne dă iluzia capturii : *ca artă*, literatura se sustrage fără îndoială gîndirii organizate, în aceeași măsură ca muzica sau ca poezia atunci cînd este autentică. Îl considerăm pe Baudelaire unul dintre cele mai mari spirite critice ale epocii sale ; ce ne-a învățat el? Acelaș geniu îi face să scrie *Farurile* și să-l descopere pe Manet dar studiile din *Curiozități estetice* sînt mult mai tributare argumentației decît imaginile Farurilor? Poetul evită să ne aducă o teorie a artei, el își exercită perspicacitatea care-l face să admire în timpul vieții lor pe Delacroix, Ingres, Corot, Daumier, Manet și alții. Într-o civilizație care acordă una dintre cele mai înalte valori ale artei, *prezenței* unei opere, un critic mare este în mod necesar profet. Dar ar fi refuzat el oare să aplice *Balcon*-ului afirmația lui Braque?

Jean Paulhan a fost în Franța, exploratorul cel mai inspirat al epocii sale ; nimic din ceea ce a scris nu i-ar permite cititorului să descopere scriitori așa de diferiți cum sînt Jouhandeau, Supervielle, Saint-John Perse (lista s-ar putea întinde pînă la capătul paginii. . .).

Motivul pentru care nici o estetică n-a supraviețuit — în afara cazului cînd se înțelege prin estetică: cîteva cuvinte despre artă — este fără îndoială faptul că

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

sistemele estetice cer o articulaţie a gîndirii care nu se aplică nici artei nici muzicii. Dacă esenţa fiecărei arte este legată de inexprimabil, « ceea ce nu se poate spune » urmăreşte opera prin metamorfozele sale în aşa măsură încît devine adesea ceea ce se poate spune. Manet, Picasso, venerează la Goya ceea ce constituia pentru el geniul său ascuns. Cézanne îl trezeşte la viaţă pe Piero della Francesca şi pe El Greco ; romantismul literar reînvie poezia noastră din secolul al XVI-lea şi nu numai Pleiada, căci Victor Hugo îl exaltă pe Agrippa d'Aubigné, de la care Baudelaire împrumută primul epigraf al *Florilor răului*. *Roşu şi Negru* al nostru nu este evident cel al lui Janin, al lui Viennet ; este el oare cel al lui Taine şi Bourget, care l-au exhumat? Sau chiar al lui Barrès, al lui Valéry? Parfumul de violete căruia *Mînăstirea din Parma* pare astăzi să-i datoreze titlul, Lucien Leuwen al lui Valéry, Julien Sorel « napoleonian » apoi « în transfer de clasă » care au succedat monstrului lui Janin, Henri Brulard, sensibilitatea literară l-a descoperit nu inventat, ca şi interpretările romanului. Toate acestea se aflau în *Roşu şi Negru* din 1830, îi aparţineau lui Beyle, secerat în 1842. Precum fluturele în omidă. Pentru a face din *Mînăstirea*, despre care vorbeşte aşa de frumos Balzac, cea a lui Proust, timpul a transformat drama în operă. Stendhal se îndrepta desigur fără tatonări către această muzică ; dar cum s-ar fi născut Fabrice al lui Proust, Lucien Leuwen al lui Valéry, dacă operele de prim rang şi artele în general — n-ar întruni elemente cel puţin eterogene, uneori contradictorii, care ţin după Braque de « ceea ce nu se poate spune »?

Digresiune

Aş vrea să precizez punctul de plecare al metamorfozei operei lui Stendhal. Părerea că el a trăit asemeni acelor happy few, ca un Valery Larbaud al vremii sale, a sfîrşit prin a se încetăţeni. Ar însemna să uităm că metamorfoza n-a fost numai estetică. În *Jurnalul Dezbaterilor* din 1830, cu ocazia publicării romanului deci, Jules Janin scrie : « El îşi plimbă cu un admirabil sînge rece eroul, monstrul, printre mii de turpitudini, mii de neghiobii mai rele decît turpitudinile. . . Partea remarcabilă a acestui roman este sejurul lui Julien la seminar. Aici autorul îşi sporeşte furia şi groaza, este imposibil ca cineva să-şi închipuie acest tablou hidos, « el m-a impresionat asemeni primei poveşti cu stafii pe care mi-a povestit-o doica. . . » Un autor alcătuit astfel, trup şi suflet, trăieşte fără nelinişte şi fără remuşcări, împroşcînd cu venin tot ce întîlneşte, tinereţe, frumuseţe, graţie, iluzii ; cîmpiile înseşi, pădurile, florile, el le pustieşte, le striveşte. . . » Trădătorul este ascuns în faldurile cortinei ! Ceea ce ne arată în primul rînd că relaţia criticului cu faptul romanesc şi-a schimbat natura. În mod evident, Janin citeşte *Roşu şi Negru* în raport cu ceea ce trebuie să fie un roman ; apoi în raport cu seminaristul Berthet ; apoi cu romanele epocii sale, care au eşuat aproape toate ; el îl apreciază în sfîrşit în raport cu ficţiunile socotite drept capitale (acestea nu sînt încă numeroase). Foarte puţin în funcţie de viaţă, de o experienţă umană pe care s-o opună celei a lui Stendhal : el îl judecă în numele unei convenţii : vrea un echivalent al picturilor din Salonul oficial. Îl mai judecă raportîndu-se la biblioteca sa. Noi ne putem referi la acelaş Berthet, sau putem simula ; în mod evident, Janin nu se poate referi la biblioteca noastră.

Amintiri sau studii parvin pe căi aproape opuse. Noi nu-l vom cunoaşte niciodată — pe Henry Beyle ; dar cunoaştem *Scrierile intime*. În opera lui Stendhal, în imaginea pe care ne-o formăm despre el, Dominique nu este un personaj mai puţin important decît Julien Sorel. Colocviile ne aduc fără să le aprecieze mărturiile de ură, ne arată cum mitul ne leagă de trecut, din care, ceea ce l-a contrazis prea violent se şterge. Viennet, pair al Franţei, academician, scrie în Jurnalul său pe care-l vrea postum : « Acest aventurier, aruncat pe străzile Parisului, cu un spirit echivoc şi fără un ban în buzunar, a devenit furnizor de anecdote literare la un ziar bucurîndu-se de

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

credit ; dar cînd recolta lipsea, el inventa noutăţi ca să-şi plătească o masă. Şi-a dat un nume de împrumut şi l-a adoptat pe cel de Stendhal, a cărui turnură germanică atestă natura sectei literare care-l adoptase. Sfîrşi prin a scrie cărţi ; cea pe care a intitulat-o *Mînăstirea din Parma* i-a adus un fel de reputaţie în rîndurile destul de numeroase ale mediocrităţilor literaturii contemporane. . . Nu ştiu cu ce ocazie îi vorbeam despre aceasta domnului Guizot, care avusese relaţii destul de amicale cu cenaclul, şi care, în consecinţă trebuie să-l fi cunoscut pe acest potlogar : « Este o puşlama, mi-a răspuns, şi eu am fost edificat. Un atac de apoplexie ne-a eliberat de prezenţa lui, la 24 martie. »

Ne gîndim la *Henri Brulard*, la *Amintiri egotiste*. . .

Să trecem peste iluzia de a regăsi *Mînăstirea* din 1840, care prin virtutea timpului s-ar fi curăţat de împestriţare, de poleială, de graffiti. Nu este de ajuns să radem pojghiţa de Janin ca să-l găsim pe Stendhal.

Să trecem şi peste banala metamorfoză a gloriei, patină în loc de împestriţare. Să nu ne refugiem în : ce gîndea Stendhal despre aceasta? (Am regăsi astfel cazul Giotto) Marii creatori fac rareori ceea ce cred că fac, şi noi nu vedem deloc în *Mînăstire* « o oglindă purtată de-a lungul unui drum ».

Să ne oprim în schimb, asupra metamorfozei relaţiilor dintre elemente — asupra a ceea ce pictorii numesc paleta. Ei înţeleg prin aceasta alegerea culorilor, şi raportul lor relativ constant călăuzit adesea de către o corelaţie privilegiată : sepia şi grenat la Rembrandt, cenuşiu, bleu şi galben de Neapole la Vermeer, etc. Să extindem cuvîntul la literatură care nu posedă un echivalent : ar fi stil, dacă stil n-ar însemna deasemeni scriitură. Elementele operei : intrigă, personaje, înfruntări, analize, atmosferă, se asamblează ca şi culorile. Există o paletă proprie lui Dostoievski şi alta lui Stendhal, lui Rembrandt şi lui Vermeer (îl omit pe Tolstoi pentru că el o ascunde pe a sa, aşa cum o face adesea Velàsquez). Lumea căreia îi aparţine Julien şi Fabrice şi pe care o numim lumea romanului, nu se limitează la ficţiune. Ficţiunea, în sine, nu are culori deosebite. Or, relaţia unui personaj cu romanul căruia îi aparţine s-a schimbat, de la 1840, atît cît şi romanul el însuşi. Personajul Fabrice se referea la o povestire, la talentul autorului său. Legătura lui originară cu povestirea s-a şters astăzi datorită relaţiei cu autorul, aşa cum atmosfera Milanului în 1796, cea de la Waterloo, din micile curţi italiene, a fost ştearsă de către univerul lui Stendhal. Drumul pe care celebra oglindă este plimbată de către măşti mozartiene nu parcurge Italia din 1820 ci cea a lui Henri Beyle, spaţiu arbitrar şi muzical în care se scufundă personajele, impregnat de un trecut în afara timpului, alcătuit din amintiri. Să transpunem *Mînăstirea* într-un film modern, vom pierde vechea Italie şi, oricare ar fi talentul regizorului, acea atmosferă pe care nici un film n-o va transcrie ; parcă am încerca să reconstituim cu cîteva fructe, o natură statică de Cézanne. La ce bun?

Cînd un film făcut după o capodoperă figurează printre filmele de mare succes, editorii populari ai filmelor romanţate nu publică acea capodoperă, ci un roman « adaptat după film », o povestire a filmului fidelă valorilor sale sentimentale, etice, propriei sale naraţiuni. Să ne imaginăm această operaţie aplicată celor mai mari romane. În pictură, ea constă în a înlocui *Concertul cîmpenesc* printr-un tablou viu. Femeia goală din roman, este naraţiunea. Vocabularul nostru sugerează că Stendhal şi specialistul romanului-film extras din *Mînăstirea din Parma* au relatat amîndoi povestea lui Fabrice şi a Sanseverinei, primul cu un plus de talent. Or, nu sîntem deloc siguri că un cineast abil, Hitchcock de pildă, n-ar putea povesti întîmplările lui Fabrice mai bine decît Stendhal, dată fiind evidenta superioritate narativă a imaginilor. Iar un rival al lui Simenon romanţa filmul lui Hitchcock cu autoritate. Geniul lui Stendhal nu este narativ propriu zis. Totuşi, la Dostoievski sau la Victor

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Hugo, geniul se decantează cînd un artificiu îl eliberează de povestire. Bine înțeles, nimeni nu poate despărți *Crimă și Pedeapsă* de Raskolnikov; dar cinematograful ni-l arată periodic pe Raskolnikov fără Dostoievski. Diferența între capodoperă și romanul-film, nu este de grad, ci de natură. Iar « paleta » autorului nu supraviețuiește încarnării personajelor sale.

Cea a Sanseverinei de către Maria Casarès, a lui Fabrice del Dongo de către Gérard Philippe, precizează modul în care transformarea personajelor și metamorfoza pe care o impune timpul sînt asemănătoare și ireductibil diferite. Să facă dintr-un Fabrice 1840, un Fabrice 1975, cu ajutorul costumelor din 1820, este lucrul obișnuit într-un film. Să luăm seama totuși: el nu transformă pe Fabrice al lui Stendhal, ci pe un Fabrice redus la biografia sa. Nu există identitatea între roman și film, ci între întîmplarea pe care pare s-o povestească romanul și cea pe care o povestește filmul. Or, așa cum un personaj romanesc nu poate fi redus la biografia sa, un roman nu se limitează la intriga lui. Filmul a încercat să găsească echivalențe tuturor elementelor cărții, chiar intrigii. Aceste elemente reunite nu fac din film un echivalent al romanului; ele rămîn separate, la o distanță egală cu cea care desparte romanul de viață.

Filme condamnate, cu scadență mai mult sau mai puțin lungă; cele după *Karamazov*, *Moby Dick*, după Balzac, după Victor Hugo. Uneori s-au adaptat romane de valoare cu o respectuoasă fidelitate. Ce-i lipsește celei mai bune Anna Karenina filmate, în comparație cu romanul? Tolstoi. Cum să-i aplicăm epigraful: « Eu mi-am rezervat răzbunarea, spuse Domnul »? Imaginile emoționante ale unei povești de dragoste, nu sînt suficiente pentru a-i conferi sunetul eternității. Adevăratul Tolstoi este ceea ce nu se poate transpune după ce totul a fost transpus. Anna Karenina este indisociabilă.

Acest indisociabil înglobează întîmplarea prevestită, narațiunea. Lucru pe care nici filmul nici teatrul nu-l posedă, pentru că un actor nu este un personaj și pentru că un roman mare este un produs elaborat, separat de teatru, de cinematograf prin faptul capital de a nu exista decît pe plan imaginar. Aici apare iluzia de optică. Vorbim despre elementul specific al unei capodopere, care aparține totalității ei — fie că este numit muzică, parfum, paletă sau cu oricare alt cuvînt aluziv — ca și cum acest element ar fi *transcris*, ar avea un model: undeva, fie și în imaginația lui Stendhal, ar fi existat o Parmă pe care el ar fi reprodus-o. Mort fără să fi scris vreodată, Beyle ar fi dus cu sine *Mînăstirea din Parma*, violete funebre. Ori, nu există o *Mînăstire* nescrisă, așa cum nu există un model al unui tablou cubist. Cartea este rezultatul unei munci literare, al unui șir de manevre, cînd ale spiritului cînd ale instinctului, fiecare dintre ele repercutîndu-se; cărora romancierul de valoare le dă o coerență deosebită; manevre inseparabile de el, și de țesătura romanească la care ele se aplică. Stendhal, Tolstoi, nu-și inventează intriga mai bine decît alții, nu spun mai bine povestea lor. Aceste criterii se aplică romanelor narative (romanelor polițiste mai ales), și nu constituie o garanție a supraviețuirii. Chiar dacă într-o zi va trebui să-l abandoneze pe Stendhal, ea nu reține povestea lui Fabrice, cea a lui Julien, ci *Mînăstirea din Parma* și *Roșu și Negru*. Nu povestea prințului Andrei ci *Război și Pace*. Prin ceea ce Tolstoi este Tolstoi, prin ceea ce Stendhal este Stendhal.

Adaptarea romanelor pentru ecran devine și mai instructivă cînd i se adaugă cunoașterea intențiilor autorului, și comparația unei capodopere cu romanele care i-au fost opuse la apariția ei. *Fanny* de Feydeau a rivalizat, în ambianța literară din 1857, cu *Doamna Bovary*. Fanny nu este un roman lipsit de valoare, el este mort.

Scrisorile lui Flaubert ne încredințează intențiile sale, și execuția lor. Il regăsim pe Gide: Flaubert s-a înșelat oare asupra a ceea ce constituia geniul său? Nu l-a

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

confundat cu munca? A crezut că-şi stăpîneşte creaţia pentru că ştia cum voia s-o execute şi mai mult încă, cum nu voia. Mijloacele sale de expresie vor fi aceleaşi în *Salammbô*, documentaţia înlocuind observaţia — ceea ce demonstrează limitele acestor mijloace.

S-au făcut mai multe filme după *Doamna Bovary*. Talentul lui Jean Renoir nu anulează distanţa care separă un roman de o adaptare filmată. Dar această distanţă nu este mai puţin mare nici, poate, mai puţin specifică, între acest roman şi intenţiile lui Flaubert. Este vorba de o muncă de şapte ani, nu de o capodoperă dictată în cîteva săptămîni ca *Mînăstirea*. Romanul se supune tot atît de fidel intenţiilor autorului pe cît se supun descrierile sale modelului lor şi tot atît de zădarnic. *Doamna Bovary* a cunoscut triumful şi cu concursul scandalului; *Educaţia sentimentală*, la care se vor referi cu douăzeci de ani mai tîrziu toţi romancierii naturalişti, a suferit un eşec din care Flaubert n-a înţeles nimic (Nici noi). Nu există o *Doamnă Bovary*, o *Educaţie sentimentală* concepute de Flaubert — totuşi, ce multe planuri! — executate de el ca nişte scaune, scaune pentru eternitate. Metamorfoza, care asociază cele două romane devenite filme, va face deasemeni din *Educaţia sentimentală* sora geamănă a *Doamnei Bovary*. Dar dacă publicul confundă pe Flaubert cu Feydeau, scriitorii sînt lucizi: « Dacă acum asta este literatură, spune Alexandre Dumas, sîntem pierduţi! » Ce se înţelege prin «asta»?

Nici povestea *Doamnei Bovary* nici cea a soţiei lui Delamare nici doar stilul lui Flaubert (care se pierde în traducere, şi cartea este tradusă pretutindeni), nici analizele lui, nici atmosfera, nici descrierile sale: constelaţia lor, desigur. Inclusiv « ceea ce nu se poate spune ». Dar poate fi conturat: prin care nici o operă nu se confundă cu suma elementelor sale, nici Ursa Mare cu stelele ei dispersate.

Or, ceea ce Braque denumea astfel, face parte din această constelaţie, sau o alcătuieşte. Superioritatea evidentă a romanului lui Tolstoi faţă de filmul lui Clarence Brown interpretat de Greta Garbo nu este stabilită de o doctrină, ci de consensul care organizează bibliotecile Pleiadei sau Clasicii de buzunar. Romanul lui Tolstoi este înrudit cu cel al lui Stendhal, al lui Flaubert, mai mult decît cu filmul care poartă numele eroinei sale. Şi această rudenie va deveni manifestă cînd, peste cincizeci sau o sută de ani, romanul, încetînd să mai fie genul major, îşi va pierde supremaţia graţie căreia celelalte genuri graviteazǎ în jurul lui aşa cum au gravitat în jurul tragediei.

Împăratul Augustus din *Cinna* nu este numai semenul lui Pyrrhus din *Andromaca*, sau al unui alt suveran de tragedie, mai mult decît împăratul unui film; el este mai apropiat decît cel al istoriei, decît Octavian chiar. Pentru a scoate în relief caracterul specific şi deliberat al creaţiei romaneşti, să comparăm un roman, oricare ar fi el, cu povestirea care-i seamănă mai mult: biografia unui bolnav, datorată unui psihanalist.

Va veni o zi cînd, a confunda un roman cu o imitaţie « a vieţii » va părea tot atît de bizar cum pare astăzi, a considera pictura drept o imitaţie a unor spectacole.

Prin constelaţia sa, *Doamna Bovary* are acces la metamorfoză, inaccesibilă lui *Fanny*. Asemeni *Mînăstirii* din Parma şi *Annei Karenina*. Ea îşi schimbă natura şi atunci cînd devine un film. Dar în sens invers. Filmul distruge constelaţia grupîndu-şi stelele conform povestirii sale, transformînd personajele în persoane. Dar şi supravieţuirea distruge Ursa Mare, chiar cea pe care Flaubert crede că a stabilit-o

Caracterul inexprimabil al unui opere — ceea ce rămîne din roman cînd se face din el un film — transcende oare metamorfoza? Uneori, ea îl dă la iveală; pare să-l desprindă. Este sensul celebrului: « În el însuşi în sfîrşit . . . » Alteori ea îl modifică: insesizabilul în opera lui Stendhal nu este acelaş pentru Taine şi pentru noi, mai întîi pentru că Taine nu-l consideră pe Stendhal insesizabil. Moda distruge

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

repede ceea ce-i aparţine, accesorii, tonul epocii, macabrul lui Baudelaire, elocvenţa lui Victor Hugo. Dar ceea ce nu aparţine elocinţei, cele mai frumoase versuri din *Booz* sau din *Mormîntul lui Théophile Gautier?* Totuşi, lumea s-a ocupat prea puţin de inefabilul virgilian, timp de un milieniu . . . Noi cuprindem domeniul comun lui Virgiliu, Racine, Hugo, Baudelaire, Mallarmé; el n-a căpătat forme succesive, lichid turnat din flaconul Racine în flaconul Hugo. Nu ne aşteptăm ca o şcoală să-i urmeze, precum simbolismul Parnasului. Pe el îl numim poezie, atunci cînd vorbim despre ea şi nu despre istoria ei. Ceea ce îi uneşte, în admiraţia noastră pe Stendhal şi pe Dostoievski nu este mai puţin indefinibil. Dar faptul literar se situează dincolo de melodie şi de povestire, aşa cum faptul pictural este dincolo de armonie, şi de subiect. Departe de a transcende metamorfoza, constelaţia şi insesizabilul formează obiectul principal, în literatură ca şi în pictură.

Nu putem concepe o operă capitală în afara metamorfozei, un *Rond de Noapte* independent de cele pe care au crezut că-l văd secolele care i-au succedat. În afara dialogului, ea nu mai există. Şi ea nu poate fi pentru noi ceea ce a fost pentru Rembrandt, deoarece Rembrandt nu cunoştea pictura ce avea să-i urmeze. Acest tablou aparţine genului numit « de corporaţie »; să-l înlocuim, figură cu figură, cu un tablou « de corporaţie » olandez, mediocru. El va îmbătrîni ca şi costumele personajelor sale; va intra în trecut, nu în metamorfoză. Or, metamorfoza introduce tablourile sale în lumea picturii şi abandonează tablourile mediocre în lumea comună a ceea ce ele reprezintă. Departe de a face ca operele de artă să intre în trecut, ea le sustrage, îl scoate pe Rembrandt din purgatoriul unde îmbătrînea şi îi oferă accesul în lumea artei, situată în afara timpului.

Operaţia este mai puţin vizibilă în roman, mai întîi pentru că el este mai limitat în timp. Iluzionismul este comun celor două arte. Deşi în pictură, în sculptură, el a fost mai întîi în serviciul spiritualizării şi al idealizării, pe cînd în roman, a invocat diversele forme de realism. Mai întîi prin subiecte. Ce numim subiect, la Balzac? Tot ceea ce am regăsit cu siguranţă într-o adaptare cinematografică — aşa cum subiectul *Rondului de Noapte* este tot ceea ce pictorul mediocru ar trebui să păstreze: modelele. Şi tocmai ansamblul modelelor lui Balzac se îndepărtează de noi, cade în trecutul comun. Trecut căruia îi scapă « vizionarul », cel pe care nici o adaptare nu-l exprimă, căci în metamorfoză el întîlneşte lumea atemporală a scrisului, care nu imită lumea comună aşa cum o afirmă iluzia logică a secolului al XIX-lea.

Pentru aceasta din urmă, opera, execuţia unui plan, trebuia să dea examen de bacalaureat (menţiuni: succes, glorie, perspective de posteritate, în faţa unui juriu numit vag public, şi teoretic, critică). Roman sau tablou, se presupunea că opera era introdusă în lumea artei prin rangul pe care i-l confereau critica sau academiile. Ceea ce nu mai suportă iluzia, fie ea şi logică. Publicul cultivat, pe vremuri o castă, devine o mulţime; în întreg Occidentul, mijloacele de comunicare în masă îi retrag unei critici lipsite de dogme autoritatea de care dispunea. În 1857, ea plasase *Fanny* de Feydeau pe aceeaşi treaptă cu *Doamna Bovary*, şi ignorase aproape *Florile Răului*. Cînd n-a mai fost comparată *Doamna Bovary* cu *Fanny* şi cu *Verişoara Bette*, şi Baudelaire n-a mai fost apropiat de Petrus Borel, ci de Racine? Cînd se eliberează o operă de lumea comună pentru a intra în lumea specifică unde ea nu mai dă bacalaureatul şi se alătură operelor *care au supravieţuit?* Uneori foarte rapid: Lautréamont nerecunoscut, în ciuda lui Léon Bloy şi a lui Rémy de Gourmont, îi datorează suprarealismului promovarea în Cartea de Buzunar. Alteori cu încetineală: consacrarea lui Baudelaire, pare să încheie un proces de pătrundere. Viaţa unui mare roman şi cea a unei fiinţe umane par a fi paralele dacă prima este situată în timp. Viaţa omului trece de la concepţie la naştere şi apoi la biografie; cea a cărţii de la pro-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

iectul vag la publicare, apoi la metamorfoză. Viaţa unei capodopere în timp seamănă cu cea a unui om şi prin ireversibilitatea ei: nu ne întoarcem de la operă la originea ei decît în felul în care revenim de la omul format la copil.

Nimic mai obscur decît acest punct iniţial al operei, după ce metamorfoza a cuprins-o. Noi putem concepe (în van) o imagine robot a *Rondului de Noapte*, dar nu putem crede că această imagine a existat şi că fiecare secol îi aduce deformarea lui particulară; ea nu există decît în aceste deformări aşa cum faptele picturale ale lui Vermeer nu există decît în tablourile sale. Teama de naufragiu pe care ne-ar inspira-o o metamorfoză fără sfîrşit, ne îndeamnă să confundăm originalul — neizolabil — cu originalul, izolabil şi definibil: Rembrandt a existat, el a pictat acest tablou, l-a privit după terminare. Dar dacă se poate considera terminarea unei opere o naştere, un punct *iniţial*, genetica are un cuvînt de spus. Şi noi cunoaştem destule texte ale unor pictori mari ca să ştim că admirăm rareori în opera lor, ceea ce i-a costat eforturi conştiente. Nu numai Baudelaire s-a înşelat asupra a « ceea ce constituia geniul său ». (În ochii noştri, bine înţeles). Giotto nu se înşelase mai puţin — în alt fel. Metamorfoza *Florilor Răului* de la publicarea cărţii nu este mai puţin complexă decît crearea ei. Intenţia vagă a *Doamnei Bovary* se înfiripă în lumea scrisului, promovarea se împlineşte în aceeaşi lume, unde romanul îşi întîlneşte predecesorii care au supravieţuit. Balzac nu-i « face concurenţă » stării civile, ci lui Walter Scott şi celor *O mie şi una de nopţi*.

Metamorfoza se arată în mod simbolic prin cea a numelui artiştilor; colonada albă pe care o cheamă numele lui Racine, sau ruinele Erebului care îl evocă pe cel al lui Victor Hugo; figură pe care a evocat-o cuvîntul: Racine, la Voltaire, Hugo şi Claudel, pe care o va trezi peste o sută de ani la cei mai mari artişti ai noştri, care nu vor fi poate poeţi. Ceea ce va lua locul antologiei noastre, locul Bibliotecii Pleiadei, nu este mai disornabil decît a fost Cristos pentru filozofii Romei care preziceau sfîrşitul Romei antice, — şi instaurarea stoicismului.

Cea mai completă metamorfoză pe care arta a cunoscut-o, este de a se naşte: să poţi admira statuia sfîntului la care te rogi, *Tristan* pentru muzica sa şi nu pentru povestea lui, un roman mare în ciuda intrigii sale . . . Imprevizibilă, următoarea metamorfoză nu este inimaginabilă. Ar fi de ajuns ca ea să subordoneze valorile artistice unei valori funcţionale. Subordonare care a fost aproape generală în artele anonimatului; şi de la Tristan la Chartes, ele nu sînt acte minore.

Arta funcţională a dispărut din realismul socialist, cu teme prefabricate cu «eroi pozitivi »? din producţia cinematografică, unde stilul lui Eisenstein, al lui René Claire sau al lui Sternberg este aproape tolerat şi nu domină naraţiunea decît pentru specialişti? A dispărut oare din romanul poliţist, ba chiar, simplu, din rîndurile majorităţii cititorilor, ale spectatorilor? Cîte secole îi despart pe admiratorul lui Joyce de cititorul destinat în mod exclusiv foiletonului? Putem presupune de altfel că relaţia lui Sofocle cu *Oedip Rege* a fost mai strînsă decît cea a lui Eisenstein cu *Potemkin*, şi decît cea a lui Mallarmé cu *Herodiada*. Miza unei metamorfoze complete n-ar fi o formă de roman sau de poezie, ea ar fi literatura însăşi.

V

S-a prezis — nu fără oarecare temei — că sensul metamorfozei purta în sine o inculpare a artei. Mă tem că a afirma: nu există artă fără norme, ţine de aceeaşi iluzie de optică cu: nu există morală fără religie — şi, confundînd mai întîi cauză şi efect, confundă apoi metamorfoza şi modele. Empirismul, pe care viaţa literaturii îl opune dogmatismelor, nu este valoare, nu este numai o experienţă, este acvariul în care trăim; să privim biblioteca noastră şi muzeele noastre. Paul Valéry deja, îşi nota perplexitatea în faţa admiraţiei sale pentru Shakespeare şi Racine. Cît despre

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

moarte, nu este nevoie ca Sofocle sau Fidias să fie nemuritori, ci ca ei să poată renaşte. Revoluţia coperniciană, prin care artele gravitează în jurul nostru, nu implică nici renegare, nici eclectism. La muzeu, sălile anticilor de după Fidias sînt goale. N-a fost trezită la viaţă nici poezia de proporţii reduse, nici poezia amplă din secolul al XVIII-lea nici Dorat nici Lebrun-Pindare. Este surprinzător într-adevăr de a nu ne fi gîndit că o democraţie populară ar accepta mai curînd judecata virtuoasă a lui Janin despre Stendhal decît judecata estetică a lui Gide. Nici judecăţile anului 2175 nu vor fi ale noastre. Deşi considerăm aleatorii valorile succesive pe care viitorul le va conferi operelor de artă, considerăm legătura *noastră* cu aceste opere, asigurată. Printr-o favoare deconcertantă, noi ne situăm între paranteze istorice. Noi nu vom şti niciodată ce a însemnat *Leoaica rănită* pentru un rege din Nemrod, nici chiar pentru cel care a sculptat-o, dar o admirăm cu siguranţă aşa cum procedăm şi cu *Salvele din 3 Mai* de Goya, sau cu *Guernica* de Picasso. Bergotte îi scapă lui Proust, nu legătura lui cu *Vederea din Delft*. Ştim destul de puţin despre Cervantes şi Dostoievski, şi mai puţin încă despre Shakespeare, foarte puţin despre ceea ce operele lor însemnau pentru ei, dar legătura noastră cu *Don Quijote*, *Fraţii Karamazov*, *Macbeth* este mai puţin echivocă pentru fiecare dintre noi, decît raporturile cu noi înşine; relaţia noastră cu artele vădeşte mai puţin scepticism decît agresivitate. Colocviul interogativ devine uneori propriul lui obiect, aşa cum pînza devine subiect în pictura contemporană, şi cum *Tabloul* a treizeci sau cincizeci de maeştri ai trecutului alcătuit de către treizeci sau cincizeci dintre contemporanii noştri devine un tablou de vînătoare.

« Imortalităţile » noastre provizorii i-ar fi uimit pe predecesorii noştri. Uimire instructivă, căci ea degajează din ruinele valorilor una dintre grinzile principale: aproape toate civilizaţiile care ne-au precedat au văzut în om obiectul unei *formări*. Ele l-au interogat mai puţin decît au stabilit ceea ce trebuie să fie. O civilizaţie capabilă să formeze omul îi pune puţine întrebări.

Secolul al XIX-lea răspundea la aceste întrebări cu: ştiinţa va răspunde *mîine*. Ştiinţa răspunde astăzi că descoperirile ei pot să-i distrugă pe toţi oamenii, dar nu formează nici unul.

« Oamenii, scriam eu, au fost formaţi de secole pe alte căi: religia, familia sau exemplaritatea, imaginarul. Acesta din urmă fiind destul de important. Spania şi Anglia, care-au întemeiat cele mai mari imperii, posedau un cuvînt pentru a desemna pe omul exemplar: gentleman, caballero. Roman era deajuns pentru Roma. Cultura s-a numit umanităţi. Or, civilizaţia noastră, diferită în multe domenii de *toate* celelalte, este prima care nu cunoaşte valori supreme. Animalul uman cel mai puternic este şi primul care confundă exemplaritatea cu succesul. Ne închipuim din ce în ce mai puţin cum ar trebui să arate omul,— întruchipare a ceea ce am vrea să fim ».

Noţiunile care asigurau formarea omului sînt pe cale de dispariţie. În ambele sensuri ale cuvîntului, civilizaţia noastră se eschivează. Un creştin din secolul al XIII-lea, un ateu de la jumătatea secolului al XIX-lea ar spune că noi am transformat evidentul în problematic. Dante nu era dezorientat de om, nici Balzac de individ, nici Michelangelo de artă.

Dar civilizaţia noastră, poate din cauza forţei sale, ne pare mai puţin informă decît secretă. « Cel mai extraordinar lucru, spunea Einstein, este că toate acestea au fără îndoială un sens . . . » De aici, forţa gîndirii interogative, în secolul nostru. Mereu mai înfiptă în timp, sau în subconştientul nostru. Din această cauză tot mai întinsă. Printr-o interogare planetară, noi sperăm să atingem posteritatea, să întrevedem fermentul prin care operele se sustrag morţii. Orice colocviu internaţional joacă şah cu această posteritate apropiată, aşa cum la intrarea mormîntului său, regina Nefertari juca şah cu nevăzutul zeu al morţii, mizînd pe destinul său de dincolo

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

de mormînt. Privirea intrigată pe care o acordăm expoziției lui Picasso de la Tokyo este înrudită cu cea pe care-o acordăm expoziției de sculptură africană la Grand Palais. Colocviul pare să ne arate drumul pe care opera va trebui să-l urmeze ca să înfrunte marea. Asemeni biologilor cărora microscopul le-a arătat prima celulă, noi privim fascinați, licuricii, supraviețuiri precare rătăcind în noapte. Imortalitatea era mai puțin surprinzătoare.

Cine crede în valori literare fixe? Într-o literatură produsă de epoci și de autori precum merele de către pomi? Într-un roman imagine a vieții, sau oglindă de-a lungul unui drum? Tot mai credem pe nedrept că marile opere reproduc modele, reale sau imaginare. De la birjă la călătoria spre lună, generația care s-a născut odată cu secolul trăiește metamorfoza: băieții și fetele de optsprezece ani deasemeni, care sînt îndemnați cu amabilitate să ia loc într-o lume unde nu mai sînt scaune. Cine nu poate beneficia de mijloacele audio-vizuale? Cine n-a simțit că privește avioanele nu din fotoliul său, ci din fotoliul unui avion în zbor?

Or, metamorfoza pe care o datorăm propriului nostru avion, imensa derivă a trecutului, punerea în discuție a formelor literare, toată aventura scrierilor în vremea noastră, colocviul o sesizează cu mijloace mai eficace decît cele ale rivalilor săi. El jonglează cu aparatul fotografic: multiplicitatea punctelor de vedere îi este proprie. El își dă seama că nu succedă strădaniilor colective în cadrul cărora specialiști își puneau cunoștințele în slujba unei lucrări dirijate. La Colocviu, autori care se cunosc puțin sau nu se cunosc deloc, scriu ignorînd cercetările colegilor lor, iar planul de ansamblu, stabilit asemeni celui al metroului, nu are nimic comun cu narațiunea. Este vorba de a face un loc cît se poate de mare unui hazard limitat; se lucrează fără fileu. Dar fiecare an ne arată cum se desprind de aici tot mai multe eseuri, studii și biografii.

Asemeni altor forme noi, și în complicitate cu aleatoriul, Colocviul pare să stea la pîndă în zona irațională a lumii. Odată cu televiziunea, această formă se dezvoltă nu spre perfecțiune, ci ca la tir: tot mai multe împușcături la țintă, dar și în afara ei — și convingerea că nu s-ar putea întîmpla altfel. În multe privințe, această carte încheie o filiație căreia nu părea să-i aparțină: internaționale dar contemporane, contribuțiile sale nu propun ultima metamorfoză a lui Plutarh.

VI

Așa cum omul a trăit înserat într-o lume a artei-circumscrise: de la zei, la catedrale, de la catedrale la colecții, de la colecții la muzee, de la muzee la Muzeul Imaginar, — tot astfel sîntem și noi locuitori ai lumii literaturii, variabilă și circumscrisă.

Trăim la sfîrșitul domniei tipografiei, între timpul cuvîntului și timpul apropiat al imaginilor; în epoca romanului între teatru și televiziune. Epocă în care cucerirea narațiunii de către media, abandonul narațiunii și a spectacolului pentru pictură, și problemele din ce în ce mai specifice ale acesteia, pun simultan în discuție însăși natura operei literare.

Romanul suferă o dublă iluzie de optică. Pe de o parte narațiunea lui este asimilată narațiunilor epistolare; cunoaștem gloria romanelor epistolare, de la *Noua Heloiză* pînă la *Legăturile primejdioase*. Romanul ar povesti o întîmplare, precum scrisoarea, anecdote. S-ar trece de la modelul (viu) la transcrierea (literară) prin narațiune.

Cealaltă iluzie este străină de durată. Este cea a unei conformități fotografice, aplicată mai ales unor scene. Iluzie mai puțin puternică decît în pictură, pentru că un realism riguros ar trebui, așa cum a prezis Flaubert, să abandoneze povestirea. Dar în literatură ca și în artele plastice, iluzia se sprijină pe prejudecata că opera reproduce modelul. Or, sculptura începe cu zeii, literatura deasemenea. Modelul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

oricărei arte realiste nu este decît unul dintre mijloacele artistului, împotriva stilului idealizator, sau religios. Realismul flamand, spaniol, francez, italian, rămîne legat prin umbră de idealizarea italiană ; în literatură, naturalismul este legat prin povestire de romantici. *Cîrciuma (L'Assommoir)* a fost considerată simbolul realismului, povestea banală a Gervaisei şi a lui Coupeau. Această poveste, această atmosferă, nu sînt deloc oarecare ; pentru romanul epocii, ele sînt exotice. Obiceiul nostru de a vedea în Zola un succesor al lui Balzac falsifică perspectiva : acest urmaş este autorul lui *Nana*. Dar *Cîrciuma (L'Assommoir)* s-a născut ca reacţie împotriva *Mizerabililor*.

Zola nu se înşela în această privinţă, deoarece, cu toată datoria faţă de Flaubert, el a proclamat că naturalismul va urma romantismului. Nu există felii de viaţă, ci capitole. Nici un romancier n-a scris *Cîrciuma* uitîndu-se la Coupeau, aşa cum nici un cioban n-a devenit Giotto privindu-şi oile. *Cîrciuma* este Coupeau plus Zola? Începem a înţelege, cu ajutorul metamorfozei, că pentru a trece de la un spectacol la un roman, trebuie să schimbăm referinţele. Coupeau şi Gervaise nu se raportează decît la viaţă, Zola nu se poate referi la ei fără să se raporteze şi la lumile fictive făurite de scriitori. Toată lumea pare să fie de acord că biblioteca, lumea literaturii, nu este o referinţă constantă, dar nu-şi dă seama în mod limpede că lumea scrisului, cea a artei, se formează prin asocieri. Cea a lui Zola ar fi a noastră, minus literatura de după Zola ; aşa cum Luvrul lui Cézanne ar fi al nostru, minus pictura de după Cézanne. Pe cînd prezenţa epocilor îndepărtate la Luvru face ca publicul să ocolească sălile de antichităţi, iar diferenţa între lumea scrisului din două epoci seamănă cu cea care separă Parisul lui Balzac de al nostru. Incendiul Tuileriilor deschide perspectivă spre Champs-Elysées, dar suprimă palatul. Ştim acest lucru. Ne dăm seama în mod vag de acest lucru, pentru că lumea scrisului dintr-o epocă se confundă pentru noi cu cea a scriitorilor. Ni se pare că secolul al XVII-lea se hrănea cu Racine; pe cînd, chiar în 1830, biblioteca reală sau imaginară era înţesată de antici. Victor Hugo îşi construieşte dramele în opoziţie cu ei dar în funcţie de ei, în numele lui Shakespeare şi cu ajutorul melodramei, nu ca să povestească istoria lui Hernani. Pe vremea clasicilor noştri veneraţi, literatura franceză era subordonată : cine era Ronsard pentru Racine? Sau chiar Malherbe? Maestrul lui nu era un poet francez, ci Euripide. Conştiinţa unei literaturi franceze continui, în faţa căreia literatura antichităţii devine încetul cu încetul arheologie, acest simţămînt al fraţilor Goncourt, s-a încetăţenit tot aşa de tîrziu ca şi pictura modernă. Pentru a ne da seama de metamorfoza operată de către dispariţia progresivă a Antichităţii, legată de cea a studiilor latine, trebuie să ne imaginăm că peste un secol sau două, întreaga noastră poezie, de la Chénier la Saint-John Perse, întreg romanul occidental de la Balzac la Faulkner vor fi suprimate. Nimeni nu scrie Cîrciuma pentru că a fost impresionat de Coupeau, şi nu devine Corot pentru că ceaţa dimineţii l-a emoţionat. Romanul are la origine o intenţie a romancierului. L-aş asculta mai curînd pe Picasso, decît pe Valéry care voia să detecteze această intenţie şi apoi să cîntărească mijloacele autorului : « Este totdeauna nevoie de un subiect, de o intenţie, pentru a începe un tablou. Dar trebuie un subiect vag ». Cred că proiectul iniţial al unui romancier este întradevăr un proiect vag, iar rolul lui, cel al unui ferment mai curînd decît al unui plan.

Acest proiect nu se confundă cu un prim stadiu al *intrigii*. O naraţiune limitată la relatarea faptelor va fi extrem de scurtă. Pe lîngă aceasta, un romancier veritabil se gîndeşte la intriga lui în funcţie de elemente străine domeniului naraţiunii. Este acel « Am vrut să fac un roman pitic » al lui Flaubert, sînt provocările lui Dostoievski. Cézanne pictînd după un motiv, nu se gîndeşte să-l imite : se gîndeşte la ceea ce va face din el pentru a ajunge la un Cézanne. Bineînţeles, el nu-şi imaginează un model mintal : oricît de elaborate ar fi tablourile, ele nu se imaginează, se fac. Un roman

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

deasemeni. Dar domeniul de referinţe în faţa pînzei nu este natura: « Dacă aş alege un copac mai înalt, un rîu mai albastru, etc. » Nu: Muzeul Imaginar îl obsedează pe Cézanne, tabloul către care tinde. Elementele sale se coordonează în lumea picturii, forme şi culori, şi nu în lumea copacilor şi a soldaţilor în garnizoană: ele se nasc în Muzeul Imaginar, nu în viaţă, unde relaţia lucrurilor între ele este specific diferită. Proiectul iniţial, activitatea principală a unui artist se situează în lumea operelor, nu în cea a lucrurilor. Prin repulsie ca şi prin admiraţie.

Cu concursul individualismului şi al impresionismului, spre indignarea lui Degas, pictorii au crezut timp de o jumătate de secol, că pictorul transcria viziunea sa individuală, dar a fost greu de crezut că pictorii cubişti vedeau compotierele în bucăţi. Indubitabil, Tintoreto, Poussin şi-au luat drept modele omuleţi de ceară; ei n-au pictat aceste personaje, ci au pictat, după ei, sfinţi în zbor, scene antice. În faţa merelor lui Cézanne sau a soldaţilor la rîu care se vor numi *Femei la scăldat* se poate vorbi de altceva?

Cunoaştem planurile detaliate ale lui Flaubert. Nu sînt sigur că rolul lor n-a fost al unui îndreptar şi al unui ghid; oricum ar fi, nimeni n-a încercat să scrie, să pună în scenă, să filmeze, capitolele din *Bouvard şi Pécuchet* care nu există decît în stadiul de planuri.

Şi apoi, *Doamna Bovary*. El a citit prietenilor prima *Ispitire a Sfîntului Antoniu*. Au socotit-o slabă şi declamatoare « Ar trebui să începi să scrii istoria nevestei lui Delamare ». Fapt divers local care va avea pentru *Doamna Bovary* tot atîta importanţă cîtă a avut procesul seminaristului Berthet pentru *Roşu şi Negru*. Dar faptul că Bouilhet, Maxime du Camp şi alţii, scriitori de profesie, au afirmat că Flaubert relatase acea întîmplare, devine extrem de ciudat.

Iluzia se întemeiază pe ideea că un roman poate fi identic cu întîmplarea pe care-o povesteşte.

Începem să înţelegem că cea a Doamnei Delamare chiar dacă ar fi fermentul intrigii (precum istoria lui Berthet) n-ar putea fi cel al romanului, pentru că « romanul » este totalitatea factorilor care fac din intrigă culerul a cărui haină este *Doamna Bovary*. Ca şi în pictură, opera şi modelul nu aparţin aceluiaş univers. Dacă putem găsi în faptele diverse originea multor intrigi, dar nu fermentul unei cărţi mari, aceasta înseamnă că adevăratul proiect iniţial al romancierului se naşte în lumea-scrisului, nu în cealaltă. Înainte de a semăna cu Mona Lisa, *Gioconda* aparţine picturii. Fermentul filtrează, respinge, aspiră. El îl luminează pe Coupeau sau îl împinge în umbră conform exigenţelor romanului în desfăşurare, nu celor ale unui model presupus. *Prezenţa* unui roman în biblioteca noastră mintală, univers specific de opere, este tot atît de legată de lumea romanelor cît este prezenţa lui *Cinna* de lumea tragediilor.

Proiectul iniţial al unui mare roman eliberează viaţa de confuzia ei nelimitată. Ea îşi schimbă natura, aşa cum păşunile informe încetează să mai apară astfel în ochii unui vînător. Voinţa de creaţie nu aduce, nu sugerează o arhitectură a universului. Ea îl filtrează în mod succesiv deoarece filtrul variază conform stărilor operei, ca şi pupila pisicilor în întuneric, dar ea devine ceea ce Delacroix numeşte dicţionar; un catalog. Romancierul găseşte aici datele de care are nevoie, inclusiv cele ale personajelor, aşa cum pictorul găseşte obiectele complementare atrase de golurile naturii sale statice. Pentru a le asimila mai curînd decît pentru a le însera: o operă se elaborează mai curînd în felul unui organism, decît al unei partide de şah. Căci în ciuda regulilor jocului, recunoscute sau secrete, această asimilare orientează cercetarea şi ierarhia de la imitaţia presupusă de modele pînă la independenţa acordată unor personaje. Şi conform caracterului aleatoriu al vieţii şi al creaţiei, nu conform unui destin genetic: sigură, schimbarea rămîne imprevizibilă, şi unele

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

crisalide se miră că nu devin fluturi. Dacă mai tîrziu, metamorfoza adăpostește romanul, ea va adăposti un întreg: dar se va exercita asupra a ceea ce a provenit din ferment, din germinație, asupra scrisului, nu asupra a ceea ce el « reprezintă » așa cum se exercită asupra tabloului, nu asupra subiectului său. Opera se metamorfozează în lumea specifică în care s-a născut.

Elementele realului pătrund într-o lume a artei prin asimilare, lumea romanului nu figurează nici o reverie nici o fotografie imensă, ci o lume a cărei asemănare cu lumea comună, viața, este subordonată unei coerențe proprii, tot atît de riguroasă ca cea căreia lumea muzicală îi subordonează libretele sau baletele sale. Luăm cunoștință de această lume nu atît prin evoluția romanului cît prin dezvoltarea narațiunii audio-vizuală; ea nu face din roman numai un gen (ceea ce era deja) dar o convenție asemănătoare celei a teatrului sau a poemelor eroice (chansons de geste). Noi nu comparăm *Carmen* de Bizet cu modelul presupus al lui Mérimée: Ce existență ar poseda un personaj de operă, în afara lumii operei?

Faptul că intenția inițială nu se naște într-o lume particulară ar lăsa să se presupună, chiar de către teoreticienii artei ca expresie a individului, ceea ce ei acceptă într-adevăr, cu condiția să n-o precizeze: că numai absența uceniciei îl împiedică pe un artist să se exprime tot atît de bine prin pictură, literatură sau muzică. Doamna Delamare nu l-ar fi dus pe Flaubert la crearea unui tablou, chiar dacă el ar fi desenat în mod strălucit; îndemînarea lui Victor Hugo nu l-a făcut să picteze echivalentul lui *Booz*. Ne putem imagina ce-ar fi provocat moartea acestei femei la Géricault. Dar nu pentru că Géricault se folosea mai bine de o paletă decît Flaubert: pentru că intenția în sine, subiectul în sine, nu există: nu există decît proiecte de opere. Creația lui Géricault s-a născut în dialog cu muzeul, nu cu biblioteca; cu lumea artei, nu cu lumea scrisului. Să fii pictor nu înseamnă oare mai întîi aceasta? Arta începe cînd viața nu este un model, ci o materie primă. Inclusiv cea a creatorului.

Dacă prezența comună a operelor este asigurată de către un fapt creator ireductibil la gîndirea analitică, dacă *Roșu și Negru* nu este prezent pentrucă este genial, dar este genial pentru că este prezent, cum se explică prezența sa? Fără îndoială prin interacțiunea între ceea ce se întîmplă sau ne înconjoară și lumea noastră a scrisului — dialog înrudit cu cel al lui Stendhal, al creației însăși. Ce este această lume căreia epoca noastră crede că-i presimte natura? Coordonarea limbajului, ca și cea a formelor, pare supusă vieții, or, noi o descoperim înrudită pe ascuns cu cea a muzicii. Și cea a artelor poate scăpa timpului: singura coordonare umană mai tare decît moartea.

Literatura « prezentă » există în Pleiada noastră imaginară, nu în memoria noastră de viață. Succesiunile ei variabile, moștenitoare ale Olimpului capodoperelor de nesdruncinat, poartă ca un curent operele pe care le atrage magnetismul nesigur al creațiilor viitoare... Dar metamorfoza este legea supremă, pentrucă orice prezent devine trecut cu o forță egală celei cu care se îndreaptă spre moarte. Lucru pe care l-am socoti de la sine înțeles, dacă metamorfoza nu s-ar opera cu pași catifelați, pe nesimțite. O operă ilustră sau nerecunoscută nu intră aici odată cu moartea artistului; moartea coincide rar cu transfigurarea. Dar tardivă sau nu, metamorfoza, antrenînd pe efemerii locuitori ai prezentului, îi transformă pe acuzat, în jurat cu rigoarea destinului.

Apoi reîncepe...

Dacă posteritatea nu mai crede în palmaresuri, metamorfoza mai crede încă în cooptări. Muzeul Imaginar și Biblioteca Pleiadei par imobile; firmamentul deasemeni.

În românește de ARISTIDA ERIMICIOIU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BIRUINȚE ALE SPIRITULUI ROMÂNESC

BRÂNCUȘI

ANIVERSĂRILE U. N. E. S. C. O.

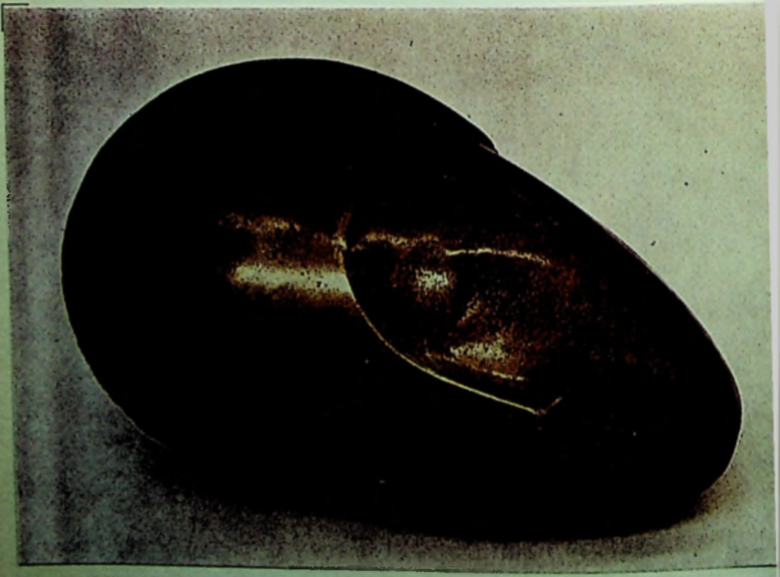
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

◀ *Muza*, marmură (1912) Colecţia Ileana Pociovălişteanu, New York

Domnişoara Pogany, bronz, 1913, Muzeum of Modern Art, New York. ▶

Muză adormită, bronz (1910?), Colecţia Art Institute of Chicago



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DAN HĂULICĂ

PURETÉ ET PLÉNITUDE

Ces derniers mois, le pays qui a donné au monde Brancusi a célébré avec une pathétique ferveur le privilège de l'avoir engendré. En évoquant, une fois encore, sa personnalité et son œuvre, la Roumanie, qui voit en lui un véritable *genius loci*, s'y retrouve elle-même. Rien donc de surprenant si, dans le déferlement inépuisable d'éloges, on aura pu déceler parfois certaines frénésies excédant peut-être un stricte fondement. C'est que, manifestation sans précédent par son ampleur, on aurait dit qu'en ces jours le pays tout entier commentait, rêvait, respirait Brancusi. Dans cette faveur, trop profondément enracinée pour être fragile, dont jouit un artiste de notre temps, il faut voir aussi le sentiment d'une dette de reconnaissance singulièrement semblable à celle qui nous ramène vers les héros fabuleux des premières ères historiques : ceux qui, aux origines, avec une vigueur exemplaire, étaient instaurateurs de civilisation. Héros lui-même d'une civilisation, la très ancienne civilisation paysanne de son peuple, qu'il a assumée de façon essentielle et qu'il a eu le don et la force de mettre au jour, afin de la confronter aux grands problèmes du siècle, héros sans rhétorique, Brancusi a illustré cette austère vocation que, dans le titre d'un ouvrage consacré au grand artiste, j'ai osé appeler : *l'anonymat du génie*.

Le dépouillement de son art défie, chez Brancusi, toute tentation de volubile virtuosité analytique : l'œuvre se tient devant nous, forte de l'évidence d'une vérité inéluctable, à la fois robuste et transparente. Mais elle le fait sans orgueil. Aussi, interdit-elle, dans la façon de l'aborder, fades précautions et velléités de respect conventionnel. Dans sa pureté abrupte, elle concentre l'attente de tant de millénaires qu'elle se dévoile franche et totale, à l'instar de la nature. Ce qui, chez d'autres, serait raréfaction exsangue, chez Brancusi est inusable plénitude. C'est là la marque permanente de son œuvre : dans le mouvement de s'offrir, amène,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Tors, onix (1922) (colecţie particulară, New York) ▶

Fiul risipitor, lemn (1915), Philadelphia Museum of Art ▶▶

Noul născut, bronz (1915), Museum of Art, New York

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

à la vue; elle semble déplacer des couches étourdissantes de silence, qui lui confèrent une inépuisable vibration. Ses voix, qui sourdent indéfiniment des nœuds taciturnes du monde, rapellent l'exclamation du poète roumain Alexandre Philippide : *Que de silences / S'y seront engloutis / Pour qu'elles soient si limpides et denses!*

Que représente-t-elle, en l'espèce, cette radieuse *positivité* du silence? Le fait que l'art de Brancusi soit un art de *l'être*. Pour lui, la réduction parcimonieuse, les éliminations les plus radicales opérées dans la matière, ne constituent nullement une doufoureuse et sublime abolition de la vitalité dans le sens mallarméen, mais, au contraire, autant de raisons d'une efficience accrue, pragmatique et ontologique. La joie, le courage objectif de l'acte créateur, Brancusi les personnifie, dans l'art moderne, avec une autorité sans égale. Dans son œuvre de démiurge imperturbable, il n'y a pas de place pour la hâte. Ainsi est-il capable — et cela est particulièrement significatif — de retarder à volonté le jaillissement d'une œuvre, sa venue au monde. Il peut mettre quinze ans à polir une sculpture ; il s'astreint à faire à dessein ce que, dans leur lente et irrepressible action, les vents et les eaux font spontanément. Une amie de Brancusi, la poétesse Jeanne Robert Foster, l'évoque en fôret de Saint-Germain, caressant d'un geste fraternel le tronc d'un arbre : *« Avec un léger changement dans ma substance,/ Je pourrais prendre racine dans le sol / Et faire pousser sur moi-même des motifs, au lieu de les tailler dans le marbre»*.

Oriental en cela, la pureté est pour Brancusi un fait de plénitude et non pas de déchirement dualiste, entre l'idéal et le réel ; un fait de vie, pas de langage.

C'est pourquoi Henri-Pierre Roché, un grand ami du sculpteur, disait du *Commencement du monde* (que Brancusi aimait particulièrement parmi ses œuvres, peut-être parce qu'elle atteignait le plus à certaine pureté initiatique) : « C'est la pierre la plus parlante, la plus remplie que je connaisse ». Remplie : c'est-à-dire saturée d'une immense et inébranlable affirmation. Brancusi considérait, en effet, que la forme et les proportions équilibrées sont un grand *Oui*, le grand *Oui* adréssé au monde et à la vie. Tout inquiet, tout interrogatif — à un point fascinant — qu'il se montre parfois, dans les sculptures en bois (*Socrate* ou *Le fils prodigue*), l'art de Brancusi exprime un blâme permanent aux nihilismes de la pensée contemporaine. C'est par fidélité à ces suprêmes valeurs affirmatives et nullement pour céder à quelque platitude empirique qu'il s'est exorcisé — lui-même et son œuvre aussi — du romantisme, de la présomption subjective.

La discontinuité, d'esprit cubiste, des plans n'est jamais, à ses yeux, une visée pédante ; elle peut, de toute façon, servir une continuité nouvelle

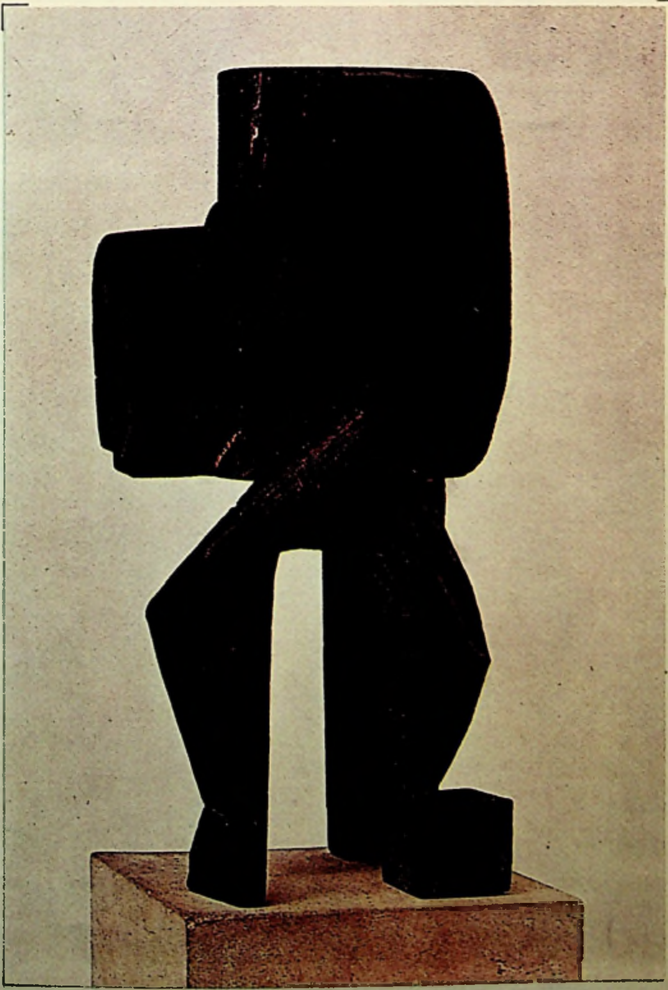
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

qui, annulant l'opposition forme-espace, propose une forme conçue non pas *dans l'espace* mais comme *de l'espace condensé*. Ce qu'un critique s'ingéniait à considérer — chez Brancusi mais aussi chez d'autres grands créateurs du siècle — « une licence d'épeler » (une façon de diviser pour composer et de composer en divisant), n'est qu'un résultat extérieur. Car ce n'est nullement la licence d'épeler l'univers comme un conglomérat de débris, comme un ordre fragmentaire, qui est le propre de cette époque héroïque précédant la première guerre mondiale, — époque au souffle de laquelle Brancusi s'est abreuvé avec ferveur. Le grand arc déployé alors avec un généreux élan par-delà le temps et les expériences les plus diverses, fut celui d'une force et d'une aspiration, insoucieuses de toutes entraves, vers la pureté des éléments propres à l'œuvre d'art. C'est donc sous le signe exaltant de cette tonique hygiène visuelle — récupération des éléments premiers du langage et *réimmaculation* de ces éléments — que se placent toutes les grandes recherches de l'art moderne, depuis Manet et l'impressionnisme à nos jours. Mais s'il a fallu à la peinture de longues étapes successives, douloureusement articulées, pour aboutir à cette analyse rédemptrice, Brancusi la réalise du coup, d'un geste ferme et, l'on peut dire, tout seul, avec une résolution lucide qui fait pendant au labeur de plusieurs générations. D'où l'incomparable sentiment auroral, de *commencement*, que donne son œuvre. En plein XX-e siècle, sa condition a été rapprochée de celle des pionniers de l'art grec, des sculpteurs archaïques. A l'instar de l'âme de ces héroïques insulaires, triomphant des ténèbres qui les investissaient agressives, Brancusi, du fait de cette révélation de la pureté, s'oppose à la hideur d'un monde monotone, avili par des contingences qui ont entaché la sainteté de la vie. Aussi, son classicisme est-il ressenti comme une récupération active, courageuse, de la qualité humaine, non pas comme un facile abandon sur la pente du livresque.

Conçu de cette façon, l'humanisme ne veut nullement signifier une confortable installation dans un centre présumé du monde. Dans un célèbre discours de Pic de la Mirandole, Dieu disait à l'homme : « Je t'ai placé au centre du monde pour que tu puisses contempler de façon plus commode (*commodius*) tout ce qui s'y trouve ». Dans l'œuvre de Brancusi, l'homme a cessé d'usurper le privilège d'une telle position. Il n'est plus l'unique objet de la sculpture, mais une dimension intérieure, raison secrète de l'univers tout entier. Figuré en tant que tel, et, comme tel, réclamant des droits pour tout ce qui le peuple, l'univers s'ouvre du coup, offrant une extension gigantesque au champ de la sculpture. Ce qui vaut à l'humanisme latent de celle-ci une vitalisation inattendue. Grâce à cet élan, le bestiaire (la tortue, le pingouin, le phoque) s'est transformé en

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

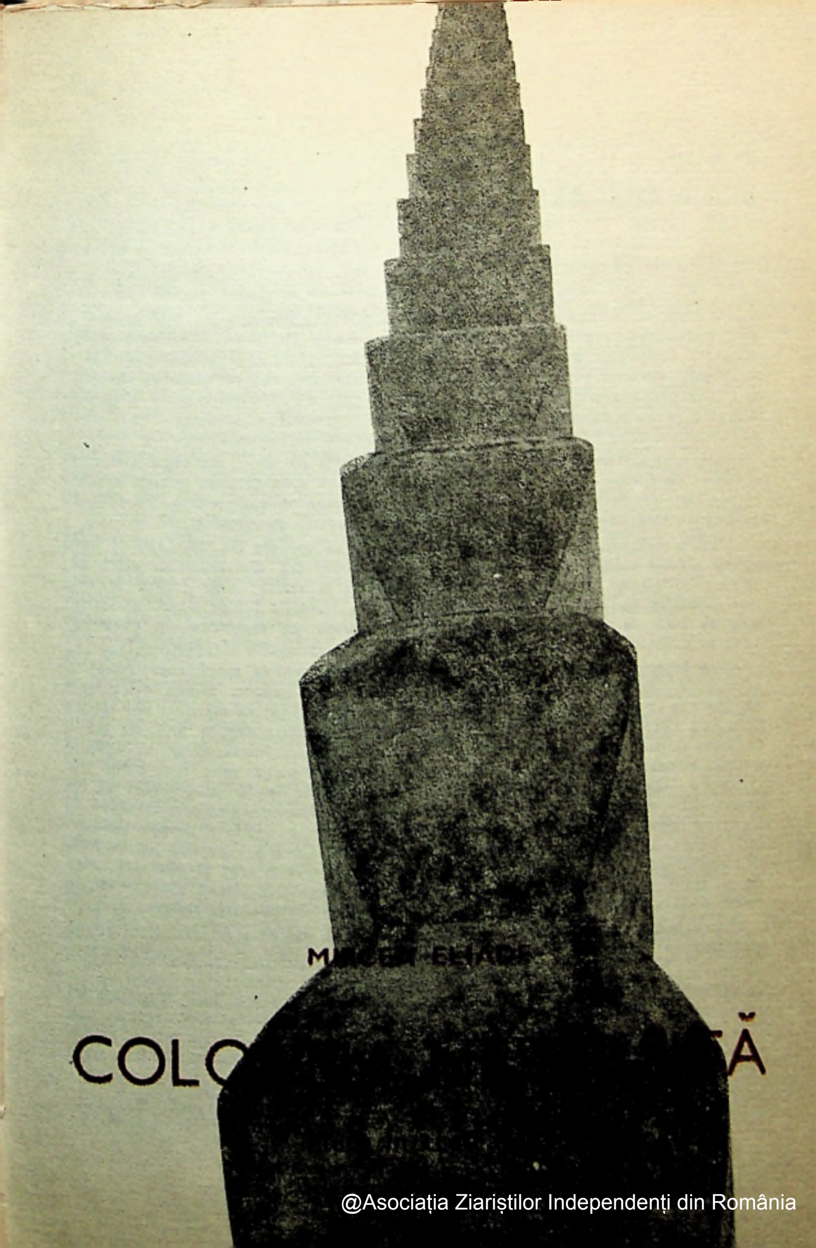
geste pur, en présence. « Depuis combien de temps sculptez-vous des oiseaux ? », lui a demandé une admiratrice ingénue. « Je n'ai jamais sculpté des oiseaux, mais des vols. » Au lieu d'instituer avec superbe l'unicité de l'homme en tant qu'objet de la représentation artistique, Brancusi révèle et illustre une nouvelle dimension de l'humanisme. Marx affirme que la nature est « le corps non-organique de l'homme ». Le paysage peut être incorporé à la sculpture, cet art trop longtemps exclusif, précisément afin de le raccorder, de façon vitale, à toute l'immensité de la nature. Et c'est là que se trouve le point de départ de la voie suivie par Henry Moore et, avant lui, par Jean Arp. Paradoxalement, ces grands sculpteurs de l'organique peuvent planter leurs racines dans la sévère géométrie brancusienne. Sans parler de l'admiration, compréhensible, des néo-plasticiens et des constructivistes, de Doesburg à Pevsner et Gabo. Carola Giedion-Welcker raconte qu'en 1928 Arp lui avait présenté Brancusi comme le patron révéré de leur ordre : « Voici — avait-il dit — notre Saint Nicolas, le plus grand de nous tous ! »

Mais, pour revenir à cette convergence qui synthétise les contraires, on doit préciser que l'annexion brancusienne du cosmos s'est produite sans aucune emphase quantitative, car elle se passe de toute rhétorique de la dimension. *La Colonne* est sans fin par son élan, par son rythme répétitif, et nullement par une orgueilleuse exhibition tirée de la quantité. Et si, virtuellement, la nature est devenue tout entière, jusqu'à ses extrêmes confins, objet de la sculpture, cela se produit avec une telle ferveur, avec un scrupule si sévère d'absolu, que tout devient *centre*, par une sereine immanence. Point de place là pour un éparpillement diffus, pour quelque néant périphérique.

Ce besoin impérieux d'un centre, besoin qui a une noble tradition remontant au Dante, n'est paradoxal qu'en apparence : car il implique l'idée d'une ubiquité relevant de l'essence même du monde. C'est là le signe d'un classicisme invincible. « Nous avons aboli la périphérie pour le centre », disait Claudel, avec la nostalgie d'une richesse vitale jamais entièrement reniée. Il y a, dans l'art moderne, de grands créateurs, qui ont opté pour une extension plantureuse ; d'autres, comme Mondrian, qui, faisant preuve d'une fermeté janséniste, se sont concentrés, par une espèce de mortification, sur un point fixe de l'esprit. Seul Brancusi a eu la force d'empoigner simultanément les contraires, de réconcilier le concret du monde, son extension envahissante, et les essences de suprême idéalité.

En français par I. IGIROȘIANU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONFLUENȚA
BRÂNCUȘI—ELIADE

Pe tărîmul inefabil al viziunii și al intuițiilor, « Poetul » stă mai presus de autoritatea unui suveran absolut. Această reflexie a lui Mallarmé ni se pare perfecă adecvată versurilor pe care, în 1922, Sandburg le închina îndepărtatului valah Brâncuși, — poetul yankeu desluşind cu perspicacitate ceea ce numeroși monarhi ai criticii profesioniste nici măcar nu întrezăriseră: « . . . El cunoaște atît de bine obîrșiile, le știe și de unde coboară și încotro se îndreaptă; el unduiește în adîncuri după tainele celor dintîi străbuni ai zămislitorilor de forme ».

Statuarul a știut efectiv să se întoarcă la tainele primilor, ale celor mai vechi creatori de forme — de vreme ce, ciulind urechea spre pămînt, punînd urechea la pămînt, auzise murmurul unor obîrșii autohtone aproape uitate, un ecou cu rezonanțe strămoșești: înțelepciunea ca și cumințenia pămîntului.

Dintre scriitorii care au încercat mai tîrziu să se apropie de Brâncuși, de bună seamă Eliade a fost cel mai în măsură să-i definească dimensiunile, spiritualitatea și rădăcinile care mergeau dincolo de istoria scrisă: acea forare în cele mai lăuntrice zone. O anumită atracție pentru lucrările lui Brâncuși — o manifestase încă de prin anii 1940, cînd constatase că sculptorul își revendică pecetea stilistică, întocmai ca și Blaga, « de la aceeași matcă țărănească » [1].

Deși interesul pentru acest proces de interiorizare va spori, totuși, dintr-o admirabilă discreție, nu va voi să-l tulbure pe creator; Eliade mărturisea cît de rău îi părea acum că « sfiala asta m-a împiedicat să mă duc să-l vizitez prin anii 1945—1950 »; mai ales că sculptorul (care aflase despre anii de studii în India și despre cartea sa *Technique du Yoga)*, își exprimase chiar el dorința de a-l cunoaște. Dar, din timiditate, întrevederea nu a avut loc. « Nu am cutezat » — consemna Mircea Eliade în jurnalul său de la 10 iulie 1962; și tot atunci își pune în gînd să scrie într-un articol despre « Coloana cerului » în folclorul românesc și concepțiile megalitice de care este legată, și despre Coloana fără sfîrșit a lui Brâncuși fiindcă: « Ea sprijină Cerul » — rostise sculptorul. Ea, așadar este un *Axis Mundi*, un Stîlp cosmic. Ce aș fi vrut să aflu este, cum de a ajuns să redescopere această concepție megalitică pierită din Balcani de peste două mii de ani și care nu supraviețuise decît în folclorul religios »[2].

Patru ani mai tîrziu, Mircea Eliade, într-o altă pagină a *Jurnalului*, își adună gîndurile în scopul de a scrie de astă dată nu un articol, ci un adevărat « studiu ».

« Problema » Brâncuși desigur îl « obsedează ». Este mai întîi dragostea lui respectuoasă pentru materie (pe care o știa poate, de la Mac Constantinescu[3]); acea reverență filială și tenace față de piatră, față de lemn, față de metal: sculptorul « se apropia de piatră cu sensibilitatea — și poate cu venerația — unui

---

1 Mircea Eliade: *Insula lui Euthanasius*, București, 1943, p. 157
2 Mircea Eliade: *Fragmentes d'un journal*, Paris, 1973, p. 403
3 Mac Constantinescu, *Artă și artiști. Brâncuși*, în *Cuvîntul* 1930, martie 4

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ins din preistorie. Răbdarea, luarea aminte, bucuria cu care își șlefuiește lucrările pînă a le preface în niște oglinzi unduitoare — îndelung și atît de bine șlefuite încît parcă te îndeamnă să vii și să le mîngîi; timpul pe care și-l risipește în a lustrui nenumărate replici ale operelor sale ar fi rămas inexplicabil pentru mine dacă nu aș fi bănuit în acest monoton, prelung travaliu — beatitudinea pe care ți-o aduce intimitatea, indefinit prelungită, cu materia cristalină.

În voința lui de a *transfigura* piatra, de a aboli felul ei de a fi, dar în primul rînd ponderea ei, pentru a ne arăta cum ea urcă și zboară (ca în *Măiastra*) — oare nu desluşim o anume formă arhaică de religiozitate, de mult inaccesibilă pe continentul nostru ».

« Ceea ce mă interesează în cel mai înalt grad este semnificația pe care Brâncuși însuși o da Coloanei sale: el o asemula cu Coloana Cerului, cu Stîlpul cosmic ce susține bolta și face cu putință joncțiunea dintre cer și pămînt; (. . .) Ceea ce, după părerea mea, are însemnătate, este faptul că după ce Brâncuși și-a conceput *Coloana fără sfîrșit* ca un *axis mundi* prin care poți ajunge la Cer, *după ce a făurit această capodoperă, el nu a mai creat nimic altceva* vrednic de geniul său. El a mai trăit peste douăzeci de ani și s-a mărginit să tot șlefuiască nu mai știu cîte variante ale lucrărilor care i-au făcut faima ».

Și, mai departe, Mircea Eliade caută să afle misterul « sterilității » ultimelor decenii din viață, deși Brâncuși durase *Stîlpul* (ce « aparține aceluiași univers al creațiilor spirituale » *caracteristice epocii de piatră*), deși « izbutise », după o extraordinară *anamnesis* să redea viață unor forme, unor simboluri și semnificații arhaice uitate în Europa de cîteva mii de ani — de ce oare a încetat să mai zămislească. Oare fiindcă după ce a înălțat *Coloana* care ducea spre cer, Brâncuși nu mai avea să facă nimic alt pe acest pămînt, și că, *simbolic* doar, el nu se mai afla printre noi? »[1].

Și Mircea Eliade s-a străduit să explice și să deslege mai pe larg enigma brâncușiană, în două rînduri: în 1967, în *Témoignages sur Brâncusi* — reluînd și amplificînd — a scris amplul eseu *Brancusi et les mythologies*. Apoi, pentru o ultimă oară[2], în 1970 cînd, dramatizînd și dialogînd problema, a scris piesa de teatru « Coloana infinită ».

« Este semnificativ — afirmă istoricul religiilor — faptul că Brâncuși a regăsit în *Coloana fără sfîrșit* motivul folcloric românesc al columnei cerului, care prelungește tema mitologică atestată încă din stîlpii cosmici ai popoarelor nord-asiatice, prin Muntele central, Arborele cosmic, etc. (. . .) În orice caz, în folclorul românesc *Coloana Cerului* reprezintă o credință arhaică, precreștină, dar de timpuriu creștinizată, de vreme ce o găsim prezentă în colindele de Crăciun (. . .) Imagine desigur ce l-a obsedat, fiindcă a fost întrupată în simbolica ascensională, a zborului, a transcendenței. Este notabil că Brâncuși nu a ales forma pură a coloanei — care nu ar fi putut semnifica decît soclul, decît temelia Cerului — dar într-o formă romboidală indefinit repetată, aceea care o face asemănătoare unui arbore ori unui stîlp jur împrejur crestat. Cu alte cuvinte, Brâncuși a dat în vileag sensul simbolic al ascensiunii, fiindcă ne putem imagina că în acest arbore celest avem poftă să ne cățărăm. »[3].

---

[1] Mircea Eliade, *op. cit.* 1973, pp. 532—534

[2] Rugat în 1976 de I. Jianu să scrie un nou studiu (alături de acesta și de Constantin Noica) — Mircea Eliade refuză spunînd că despre Brâncuși a spus tot și nu mai ar mai avea nimic de adăugat.

[3] Mircea Eliade: *Brancusi et les mythologies*, in *Témoignages sur Brancusi*, Paris, 1967, p. 15—16

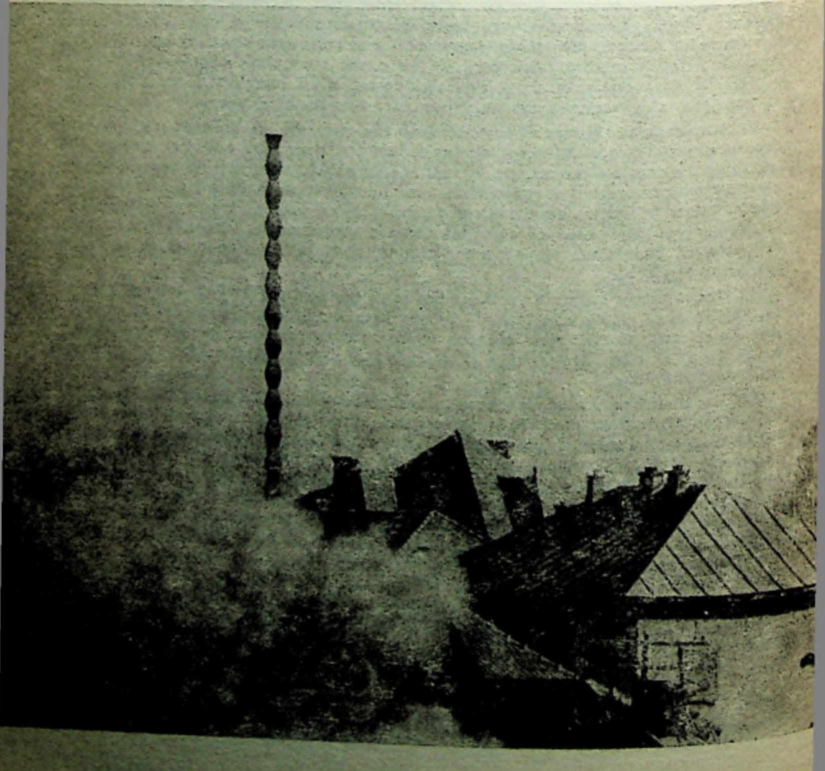
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Elanul ascensional, ca și parte din opiniile aci înfățișate au fost în cele din urmă decantate într-o nouă piesă asemănătoare misterelor dramatice ale lui Lucian Blaga. Judecîndu-se cu asprime, autorul ne prevenea că ne aflăm în fața unui » text de citit, nu de montat » — că « de jucat, nu poate fi jucată » și că, de fapt, el a încercat o « explicație » a fascinației exercitate de India » — dar este cu totul « personală »: voiam să înțeleg cauza sterilității lui Brâncuși după Coloana Infinită »...

Iat-o așa dar, numai bună de citit, după cum o dovedește sporadicul, austerul dramaturg.

BARBU BREZIANU

Foto: SEAN HUDSON



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

MIRCEA ELIADE

COLOANA NESFÎRȘITĂ

piesă în trei acte

ACTUL I

Tîrgu Jiu, 1937. Curtea unei case în marginea orașului. În planul al doilea, către stînga, ocupînd mai mult de jumătate din scenă, un hambar transformat în atelier. Se vede ușa, deschisă. O parte din acoperiș, la stînga, a fost scos ca să facă loc Coloanei care se vede ușor aplecată, prelungindu-se mult dincolo de decor. La dreapta, un gard de lemn cu cîteva tufe înalte de floarea soarelui și o poartă. În primul plan, pe stînga, se distinge vag prispa casei. Alături, cîteva oale de pămînt, unelte de grădinărit și un butoi. La dreapta, la umbra unui nuc, trei scaune scunde de lemn și o masă rotundă, tot joasă. La cîțiva metri de trunchiul copacului, se ghicește grădina.
Amurg de august. Seara se lasă pe nesimțite. Către mijlocul actului, lumină de lună. Oricare ar fi stilul punerii în scenă, Coloana trebuie să domine întreg decorul.

COMISARUL: Maestre, să nu vă supărați, că eu vă rog ca pe un Dumnezeu ! Și doar atît vă rog: retezați-o la jumătate; Maestre. Mai tăieți din ea.

ÎNVĂȚĂTORUL: Tăiați fără grijă, domnu'Brâncuși. Tot înaltă rămîne, ascultați-mă pe mine !

COMISARUL (*patetic*): Și e păcat de Dumnezeu, că ne mor copiii, Maestre !

BRÂNCUȘI: Iar începeți cu copiii? ! Ce v-a apucat?

COMISARUL (*făcînd un pas spre Brâncuși*): Ce vă spuneam și alaltăieri pe stradă cînd ne-a prins ploaia. Ne mor copiii, Maestre ! Pier !

ÎNVĂȚĂTORUL: Dispar, pe onoarea mea ! Să vă spună femeile, că voiau să vină și ele cu noi. Dar le-am oprit. Aveți răbdare, le-am spus, mai așteptați. Lăsați-l întîi pe domnul Comisar să explice.

COMISARUL (*întrerupîndu-l*): Ascultați-mă pe mine, Maestre ! Retezați-o la jumătate !

BRÂNCUȘI: La jumătate nu se poate ! Ori întreagă, ori deloc. Jumătate nu se poate.

COMISARUL: Dar ni se prăpădesc copiii, Maestre ! Pier ! Nu le mai dă nimeni de urmă ! Parcă nici n-ar fi fost !

ÎNVĂȚĂTORUL: Să vă spun eu cum e, domnu' Brâncuși: parcă i-ar atrage ceva, ceva nevăzut și neștiut, așa ceva ca o vrăjitorie . . .

BRÂNCUȘI (*brusc interesat*): Îi atrage? zici că-i atrage? Atunci e bine ! Dacă e ca o vrăjitorie, să știți că-i bine. E foarte bine !

COMISARUL: Îi cheamă la ea, Maestre. Vă spun pe ce-am mai scump. Îi atrage ca un magnet. Parcă i-ar suge !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BRÂNCUȘI: Dacă îi atrage ca un magnet, e bine... *(Întorcîndu-se brusc către Comisar)* Dar cum au ghicit? Cum le-o fi trecut asta prin cap? Copiii, vreau să spun. Ce fac?

COMISARUL: Se cațără unii după alții, urcă ce urcă, și apoi nu se mai văd.

ÎNVĂȚĂTORUL: Nu-i mai vede nimeni. Dispar!

BRÂNCUȘI: *(clătinînd visător din cap):* Ei, frumos ar fi să fie așa!... Dar încă nu e gata. Cînd o fi gata, întreagă, atunci o să fie frumos.

COMISARUL *(cu fervoare):* Dar nu se mai întorc, Maestre!

BRÂNCUȘI: Cînd o fi întreagă, o să vedeți atunci cum urcă! Nu zboară! Băgați bine de seamă, că asta nu e Măiastra! Asta urcă, urcă, urcă... Urcă sus de tot, pînă nu se mai vede. Pînă la cer!... Atunci s-o vedeți!...

COMISARUL: Vă spun pe ce-am mai scump, Maestre. Unul nu se mai întoarce!

ÎNVĂȚĂTORUL: Se cațără unii după alții, și nu se mai întorc.

BRÂNCUȘI: Adică, ce vrei să spui? Cum vine asta — că nu se mai întorc?

COMISARUL: Ce vă spuneam adineaori: mor!

BRÂNCUȘI: Bine, asta știu. Mi-ai mai spus-o. Așa mureau și în satul meu. Mureau mai ales copiii.

COMISARUL: Dar dacă ați reteza-o la jumătate, n-au cum să ajungă atît de sus și atunci se întorc. Nu mai mor.

ÎNVĂȚĂTORUL: Vrea să spună că nu mai dispar.

BRÂNCUȘI: Dar unde dispar?

COMISARUL: Nu-i mai vede nimeni, Maestre. Parcă nici n-ar fi fost.

ÎNVĂȚĂTORUL: Nu se mai întorc acasă. Nu-i mai găsește nimeni, pe onoarea mea!

COMISARUL: Se iau unul după altul, și se cațără, se înalță, se înalță...

BRÂNCUȘI *(întrerupîndu-l):* Și încă n-am terminat-o! Atunci s-o vedeți, cînd are să fie gata! Atunci s-o priviți, cît va fi de înaltă!...

COMISARUL și ÎNVĂȚĂTORUL *(împreună, speriați):* Mai înaltă? încă și mai înaltă?

BRÂNCUȘI: Și totuși nu va fi *înaltă* așa cum îi spuneți voi. *(Deodată foarte bine dispus)*. Ascultați, am să vă spun un secret. Și vi-l spun pentru că n-o să-l înțelegeți. Nu l-am înțeles nici eu, vreo cîțiva ani... Și chiar dacă îl înțelegeți, n-o să știți ce să faceți cu el.

ÎNVĂȚĂTORUL: Pe cuvîntul nostru de onoare, domnule Brâncuși, puteți să aveți toată încrederea.

BRÂNCUȘI *(înalță brațul spre Coloană):* O vedeți? Va fi mai înaltă decît cea mai înaltă coloană pe care a făcut-o vreodată mîna omenească. Pentru că nu va avea sfîrșit. Și tocmai aici e secretul! Pentru că, chiar dacă nu va fi atît de înalt pe cît spuneți voi, *nu va avea sfîrșit*. Nu se va opri nici în Cer. Îl va străpunge, și se va înălța și mai sus.

COMISARUL *(neîncrezător și totuși puțin speriat):* Dincolo de Cer?..

ÎNVĂȚĂTORUL: Dar Cerul nu există, domnul Brâncuși. Știința a dovedit că nu există. Este ceva, așa un fel de iluzie, care numai ni se pare nouă că e Cer, ceva care...

BRÂNCUȘI *(întrerupîndu-l):* Știu. Știu asta. Dar dacă n-a fost pînă acum, o să fie de-acum înainte.

ÎNVĂȚĂTORUL: Ce-o să fie?

BRÂNCUȘI: Cerul. Îl fac să fie de-adevărat. Dacă înalț Coloana cum știu eu, cum am învățat eu de curînd că trebuie înălțată, — o să înceapă și Cerul *să fie*! *(După o pauză, izbucnind). Dacă vă spun că e nesfîrșită!* Că străpunge Cerul, și trece dincolo de el?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

COMISARUL: Atunci ne-am prăpădit! Praful se va alege de frumusețea asta de tîrg! Murim toți!

BRÂNCUȘI (*privindu-l surprins*): Iar m-ai încurcat și m-ai întunecat. Parcă mi-ai fi tras căciula pe ochi și nu mai văd nimic. Nu mai înțeleg nimic... De ce-o să muriți?

COMISARUL: Mor copiii, Maestre! Nu mai scapă unul. Și fără copii, spuneți și Dumneavoastră? Ce-o să mai fie Tîrgu Jiul nostru într-o sută de ani?

BRÂNCUȘI (*după ce-i privește lung pe amîndoi*): Aici mi-au cerut să ridic Coloana, aici o ridic. La Tîrgu Jiu...

COMISARUL: Dacă ați mai reteza-o nițeluș... Poate nu chiar la jumătate, dar, așa, măcar o părticică, să zicem zece, cincisprezece metri...

BRÂNCUȘI: Nu se poate. Așa ne-am înțeles: să înalț o Coloană *fără sfîrșit*. Alta nu știu să fac.

COMISARUL: Vai de femeile noastre, săracele! Vai de mama lor!

ÎNVĂȚĂTORUL (*brusc*): Dar ia ascultați încoace, domnule Brâncuși. Dacă nu vreți s-o scurtați, atunci măcar mai aplecați-o nițeluș spre pămînt, așa cum era astă primăvară.

BRÂNCUȘI: Astă primăvară abia o începusem. De aceea ți se părea că era mai aproape de pămînt.

COMISARUL (*prinzînd curaj*): Dar atunci nu mureau copiii!

ÎNVĂȚĂTORUL: Nu dispăreau. Nu li se pierdea urma.

(*Cîteva femei se apropie tăcute de gard*)

BRÂNCUȘI (*privind preocupat spre Coloană*): Are să fie greu. Chiar așa cum e acum, începe să fie greu, în fiecare dimineață parcă e mai greu. Eu mă gîndeam ca în cîteva zile, cel mult săptămîna viitoare, s-o mai înalț puțin.

COMISARUL: Ferească Dumnezeu! Gîndiți-vă și la noi, Maestre!

BRÂNCUȘI: Mă gîndesc, mă gîndesc — dar gîndiți-vă și voi la mine. Am făgăduit să ridic Coloana pînă la sfîrșitul anului. Și ce mai avem? Nici măcar cinci luni întregi Ar trebui să mă grăbesc...

COMISARUL: Doar s-o mai aplecați puțintel!

CÎTEVA FEMEI (*foarte încet, mai mult șoptind*): Aplecați-o, maestre!...

BRÂNCUȘI: Vă spun că are să fie greu.

COMISARUL: Copiii, maestre, copiii! Gîndiți-vă la copii!

FEMEILE: Zău, domnule Brâncuși! Gîndiți-vă și Dumneavoastră...

BRÂNCUȘI: Și are să fie și mai greu mai tîrziu cînd va trebui s-o înalț mai sus, s-o aduc aproape de verticală...

COMISARUL: Vă ajutăm noi, aducem noi oameni, așa cum am făcut astă primăvară.

ÎNVĂȚĂTORUL: Aducem și acum, în noaptea asta, dacă e nevoie.

FEMEILE: Ajutăm și noi...

BRÂNCUȘI (*întoarce capul către femei, fără mirare, parcă ar fi știut că s-au adunat acolo, lîngă gard*): De aplecat spre pămînt e mai ușor. Dar o să fie greu cînd va trebui s-o înălțăm din nou...

COMISARUL: Nu vă bateți Dumneavoastră capul. Aducem noi oameni.

FEMEILE (*implorînd sfioase*): Zău! domnul Brâncuși!

(*Brâncuși ezită cîteva clipe, cu ochii pe Coloană, apoi se îndreaptă spre hambar, urmat de Învățător și Comisar. Curînd se aude un uruit metalic, ca de o macara ruginită, și Coloana începe să se aplece. Apoi glasul lui Brâncuși, strigînd*: Ajunge! Destul! *și glasurile Comisarului și Învățătorului*: Încă nițeluș, maestre! Că nici nu se cunoaște! *Alte cîteva femei s-au apropiat de gard și încep să vorbească tot mai tare*)

O FEMEIE: Dacă-l mai coboară puțin, îl face pod. Și atunci o să fie bine...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ALTA: Pe un pod ca ăsta, ajungi mai repede ca pe șosea.
ALTA: Dar să-l facă mai lat.
A DOUA FEMEIE: Nu prea lat, că atunci nu umbli repede pe el.
A TREIA: Pe un pod ca ăsta, ți se pare că deabia calci și tu alergi, alergi . . .
ALTA: Dar să-l facă lung.
(Brâncuși, Învățătorul și Comisarul ies din hambar și privesc spre Coloană)
O FEMEIE: E lung, nu-i vezi capătul.
BRÂNCUȘI *(întorcînd capul spre grupul femeilor)*: Nu i se poate vedea capătul pentru că nu este încă gata *(zîmbește)*. Iar după ce-o fi gata, n-o să se mai vadă deloc . . .
O FEMEIE: Ce n-o să se mai vadă, podul?
BRÂNCUȘI: Nu e pod. E o coloană. Un stîlp. Stîlpul Cerului, așa-i spuneau oamenii pe la noi. Și cînd l-oi sprijini în nori, n-o să i se mai vadă capătul . . .
O FEMEIE: Dar poți să mergi pe el?
BRÂNCUȘI: Poți să urci . . . dar e greu! Că dacă apuci să urci, nu te mai oprești și ajungi prea departe.
O FEMEIE: Cît de departe? Pînă la rîu?
(Brâncuși începe să rîdă)
O FEMEIE: Pînă la Mînăstire?
ALTA: Pînă la Dunăre?
BRÂNCUȘI: Mai departe, mult mai departe!
O BĂTRÎNĂ: Să-l faci, maică, pînă la Paris.
BRÂNCUȘI: La Paris? Ajungi acolo într-un ceas.
BĂTRÎNA: Am un băiat acolo. Poți să mi-l aduci?
BRÂNCUȘI: De la Paris? Să ți-l aduc de la Paris? Mai bine îl iau cu mine, mai departe. Departe de tot! Pînă în India, dacă vrei . . . Și cine-o vrea și mai departe, pînă în China . . .
O FEMEIE: Era mai bine să-l fi făcut numai pentru noi, cei de pe aici.
ALTA: Mergeam la Dunăre . . .
ALTA: Mergeam la București . . .
BRÂNCUȘI *(parcă trezindu-se, devenind deodată grav, aproape sever)*: Dar să păziți bine copiii, să nu-i mai lăsați să se cațere. Că, ați văzut, unii nu se mai întorc . . .
O FEMEIE: Cum le-o fi scris, domnul Brâncuși . . .
ALTA: Orice am face noi, oricum i-am păzi, dacă i-a ursit Dumnezeu . . .
BRÂNCUȘI: Acum, că am aplecat Coloana, să-i păziți bine, să nu-i mai lăsați să se joace pe aici.
O FEMEIE: Oricît i-am păzi, ei tot se joacă. Și cum o vrea Dumnezeu.
BRÂNCUȘI *(nervos, pierzîndu-și răbdarea, către Comisar)*: Eu am făcut ce mi-ați cerut . . . Ce faceți de acum înainte, vă privește.
ÎNVĂȚĂTORUL *(către femeile care încep să se retragă)*: Acum e rîndul Dumneavoastră. Fiți cu ochii pe copii.
COMISARUL: Rămîn eu de pază pînă la miezul nopții, maestre. Iar de mîine pun un sergent de planton în fiecare seară. Pază la pod, cum s-ar spune. Eu știu ce-i asta.
ÎNVĂȚĂTORUL *(privind coloana, așa cum începe s-o lumineze luna)*: Adevărat că seamănă cu un Pod. Numai să țină. Că dacă se prăbușește, dă jos toate casele pînă la primărie.
BRÂNCUȘI *(provocator)*: Numai pînă la primărie? Zi mai bine: să ferească Dumnezeu!
COMISARUL: Vai de mama noastră, atunci. Murim cu toții. Unul nu mai scapă . . .
O FEMEIE: Doamne Ferește! Dar o fi știind el ce face, că e meșter mare.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ÎNVĂȚĂTORUL (*îndreptîndu-se spre poartă*): N-avea Dumneata grijă, știe maestrul ce face.

COMISARUL: Cum o vrea Dumnezeu ! Dar dacă se prăbușește .... (*Ajuns în poartă, către Învățător, coborînd glasul*) Poate era mai bine dacă o lăsam așa, cum era la început ...

(*Brâncuși se îndreaptă spre prispa casei, ezită o clipă apoi se oprește în fața butoiului*)

BRÂNCUȘI: Au plecat toți. Poți să te arăți. Să văd și eu cu cine am de a face ...

(*Butoiul se ridică încet și de sub el apare o fată foarte tînără, cu rochia mototolită, cu părul în dezordine. Cînd dă cu ochii de Brâncuși șoptește încurcată:* Pardon!, *și încearcă să-și netezească rochia*)

BRÂNCUȘI: Va să zică o domnișoară. Cum ai ajuns aici?

FATA: Am venit cu trenul. Apoi am întrebat de casa domnului Constantin Brâncuși. Voiam să vă vorbesc, dar am auzit glasuri — și m-am ascuns.

BRÂNCUȘI: Cînd a fost asta?

FATA: Alaltăieri. Sau poate mă înșel, poate a fost ieri de dimineață. De fapt nu prea de dimineață. V-am văzut cînd veneați cu știuleții de porumb din grădină.

BRÂNCUȘI: Asta a fost alaltăieri.

FATA: Așa spuneam și eu. Alaltăieri, pe la ora prînzului. Dacă nu mă credeți, întrebați-mă ceva, și o să vă dați seama după răspuns că nu mint. Nu pot minți. (*Ezită*) Poate de aceea n-am succes în carieră. După trei ani, joc aceleași roluri. Și nici măcar nu sînt roluri simple, de subrete, bunăoară, sau roluri clasice, Julieta, Fedra, Manon ...

BRÂNCUȘI (*continuînd s-o privească, amuzat*): Deci, cum s-ar spune, un fel de artistă.

FATA: Bine ați spus « un fel ». Nu știu să joc cum trebuie. În fiecare seară mă gîndesc la altceva, la alt rol. Și nu merge, nu e așa? Trebuie să te gîndești *numai* la personajul pe care-l reprezinți. Nu e așa?

BRÂNCUȘI: Poate. Nu știu. Depinde de personaj.

FATA: Eu, de fapt, nici nu voiam să mă fac artistă. Mi-ar fi plăcut să fiu vrăjitoare. Dar n-are cine să mă învețe, nu mai sînt școli, ca pe vremuri ... Și de aceea am venit aici, la Dumneavoastră, ca să vă întreb ...

BRÂNCUȘI (*îndreptîndu-se către prispă*): Să-ți aduc întîi ceva de mîncare.

FATA: Nu, mulțumesc, maestre, nu mi-e foame. Am mîncat mereu toată săptămîna asta. Cine credeți că v-a înjumătățit coșul cu prune? Și turta dulce pe care v-a adus-o Doru?

BRÂNCUȘI (*privind-o lung*): Va să zică, stai aici, sub butoiul ăsta, de o săptămînă?

FATA: N-am stat numai sub butoi. Am fost și în grădină. M-am urcat și pe Coloană. (*Brusc, se repede la Brâncuși și, cu un gest teatral, îi cade în genunchi*) Maestre, vă implor, nu mai înălțați Coloana ! Dacă o înălțați n-o mai vedeți !

BRÂNCUȘI (*calm*): Lasă Coloana în pace. Nu-i purta tu grija.

FATA (*ridicîndu-se*): Așa îmi spuneam și eu. Știe Maestrul ce face, îmi spuneam. Lumea crede că Brâncuși lucrează aici, la Tîrgu Jiu, ca să înalțe ce nu s-a mai înălțat de la Jidovii Uriași; dar, evident, povestea asta cu Uriașii e doar o legendă. De fapt, Stîlpii Cerului nu s-au mai văzut pe aici, prin părțile noastre, din epoca megalitică, acum trei, patru mii de ani.

BRÂNCUȘI (*amuzat*): Mă, mă, mă, ce savantă e domnișoara noastră !

FATA: Savantă, și frumoasă, și deșteaptă foc, maestre ! O să vă dați și Dumneavoastră seama cînd o să mă descoaseți.

BRÂNCUȘI: Dar de ce ziceai că ești frumoasă?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FATA: Nu mă vedeţi? E drept, noaptea, la lumina lunii, par mai palidă. Dar ochii, maestre, şi gura, şi de ce nu v-aş spune adevărul? Mai frumoasă decît toate sunt la corp. Acasă, umblu goală. Dar mi-au spus prietenii că dacă mă prinde poliţia, goală, pe stradă, s-a terminat cu cariera.

BRÂNCUŞI: Ei, şi? Ce-ţi pasă ţie de carieră?

FATA: Credeţi că mi-aş găsi alta? Aşa repede? nu. Vă înşelaţi, maestre. Mi-ar fi plăcut să fiu dansatoare. Dar cine să mă înveţe? Dacă v-aş ruga, şi v-aş ruga mult de tot, să mă învăţaţi, aţi primi?

BRÂNCUŞI: Ce să te învăţ?

FATA: Dansul.

BRÂNCUŞI: Eu?

FATA: Sînteţi singurul de la care aş fi putut învăţa să dansez. Am înţeles asta de cum am văzut Pasărea Măiastră.

BRÂNCUŞI: Ai văzut şi tu Măiastra *şi ţi-a plăcut? Şi* ce-ai înţeles?

FATA: Ce ar trebui să înţeleagă toată lumea. Că numai cine a putut să facă o pasăre de piatră să zboare atît de repede că nu o mai poţi urmări cu ochii, numai acela cunoaşte taina dansului.

BRÂNCUŞI: Taina dansului? Mă, mă, mă, cîte ştie domnişoara noastră!

FATA: Oh! Maestre, cînd mă încurajează cineva, parcă mă simt şi mai deşteaptă. Înţeleg lucruri pe care alţii nici nu le bănuiesc. Voiam tocmai să vă spun adineaori, şi m-am luat cu vorba: ce satisfacţie, să ştii că o lume întreagă se înşeală! Pentru că, vă daţi seama, o lume întreagă e convinsă că Brâncuşi lucrează aici, la Tîrgu Jiu, la Coloana Nesfîrşită — în timp ce adevărul este cu totul altul.

BRÂNCUŞI (*oarecum în glumă*): Cum ai ghicit?

FATA (*după o scurtă ezitare*): Ştiu ce aveaţi de gînd să faceţi în India...

BRÂNCUŞI: În India?

FATA: Da. Nu v-a invitat Maharajahul în India, şi nu v-a cerut să-i construiţi un monument fără pereche în lume, aşa cum nu s-a mai văzut de la Taj-Mahal?

BRÂNCUŞI: Acum stau şi mă întreb, de unde ştii tu ce fel de monument vrea Maharajahul? Asta n-o ştie nimeni. N-am spus-o nimănui. Nici eu nu ştiu încă dacă am să-l fac sau nu.

FATA (*cu fervoare, implorînd*): Să-l faceţi, Maestre, *trebuie* să-l faceţi. L-aţi citit pe Milarepa. Şi dacă l-aţi citit, aţi înţeles cum trebuie tăiat Muntele...

BRÂNCUŞI: Ce tot îndrugi tu acolo pe nemîncatelea? Ce munte?

FATA: Parcă Dumneavoastră nu ştiţi... Ce v-aţi gîndit la început, cînd aţi dat cu ochii de Munte (*Schiţează cu amîndouă braţele întinse, sărind puţin în aer, apoi chircindu-se să atingă pămîntul, un rotund curios*). Uite aşa de mare. E şi mai mare ca ăsta. Este un munte înalt, frumos, numai de piatră... Vreau să spun că acolo, în locurile acelea, lîngă Indor, unde trăieşte Maharajahul, nu este altul mai mare. Şi, Maestre, cînd l-aţi văzut aţi înţeles că trebuie retezat.

BRÂNCUŞI: Nu ştiu de la cine ai aflat tu toate astea, dar să ştii că-mi place. Ideea cu muntele retezat, să ştii că asta îmi place!

FATA: Chiar retezat, poate că nu, dar cioplit şi dălţuit pînă ce îi veţi face asemenea unui ou uriaş (*arată cu braţele*). Oul cosmogonic, de piatră, aşa i s-ar putea spune mai tîrziu. Şi aţi ales bine, pentru că, ştiţi, oul simbolizează viaţa, naşterea, renaşterea... Şi ce-ar putea fi mai frumos, şi mai nimerit, pentru cenuşa sărmanei Maharani decît, depusă într-un mauzoleu, în inima Muntelui, să aştepte acolo o nouă naştere? Dar ce idee genială, maestre, să faceţi mauzoleul mic, mic de tot (*după ce-a schiţat din nou muntele cu braţele, se apleacă şi arată mauzoleul*), şi numai Muntele gigantic, sculptat ca un ou, îşi va tăia silueta pe cerul Indiei! (*Tace încurcată*). Am spus cam prost ultima frază, nu e aşa? Prea emfatic, chiar de

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

prost gust « își va tăia silueta pe cerul Indiei » ! Un adjectiv, două, să fi adăugat — să fi spus, bunăoară, « pe cerul de cleștar al Indiei ! » — și m-ați fi dat afară, nu e așa? Dar nu știu cine Dumnezeu mă inspiră astă seară, pentru că rolul pe care mi l-au dat nu e prea faimos.

BRÂNCUȘI (*care a privit-o tot timpul lung, concentrat*): Fetițo, pe tine te-a pus cineva să vii aici și să mă descoși, să se afle la Paris ce-am eu de gînd să fac în India. Te-a trimis cineva de la Paris. Te-a ales foarte bine, asta se vede cît de colo. Dar să nu crezi că mă las atît de ușor păcălit, sau ispitit. Să le spui ălora care te-au trimis, că Brâncuși nu s-a hotărît încă. Nu știe nici el ce-are să facă. Așa să le spui, acolo, la Paris.

FATA: La Paris? Ce n-aș da să pot merge și eu la Paris ! Și pentru că ați fost sincer cu mine, să vă spun și eu un secret, maestre. Cît stam ascunsă sub butoi, îmi făceam fel de fel de planuri, ba chiar visam, îmi imaginam ce s-ar putea întîmpla mai tîrziu, și, evident, îmi imaginam un « ideal », apoi alt « ideal », unul după altul, căci nu puteam dormi. Și-mi spuneam: dacă Maestrul nu mă dă pe mîna poliției, și-i place de mine, că sunt fată deșteaptă, îl rog să mă ia cu el la Paris (*Cade deodată, copilărește, în genunchi*). Maestre, vă implor, luați-mă la Paris ! Să văd și eu atelierul din Impasse Rossin și cele trei variante din *Mademoiselle Pogany*, să văd picturile tibetane de la Musée Guimet. N-are să vă pară rău. Vă fac tot: vă deretec casa, scutur praful în atelier, vă gătesc . . .

BRÂNCUȘI (*bănuitor*): Fetițo, tu urmărești ceva. Ia spune, de ce-ai venit?

FATA (*ridicîndu-se*): La cine altcineva m-aș fi putut duce, maestre? Cine altul ar putea să mă învețe?

BRÂNCUȘI: Dar eu, eu — ce să te învăț?

FATA: Ce vreți Dumneavoastră, maestre. Dansul, bunăoară, sau înțelepciunea. Cumințenia pămîntului.

BRÂNCUȘI: Tu știi bine că eu sunt sculptor. Numai sculpor.

FATA: Tocmai de aceea am venit la Dumneavoatră, maestre. Fiind numai sculptor, mă puteți învăța esențialul. Și asta mă interesează pe mine, esențialul. Învățați-mă unde să-l caut, cum să-l găsesc . . .

BRÂNCUȘI: Să fie într-adevăr așa, prea ar fi frumos ! Ar fi ca în cărți. Dar eu nu prea mă încred în cărți . . . Tare mi-e teamă că e altceva la mijloc.

FATA: Sigur că este și altceva, maestre — dar nu esențialul. V-am spus care este esențialul . . .

BRÂNCUȘI: Mă tot uit la tine, te ascult și mă întreb: Ce-o fi cu domnișoara asta a noastră? Poate i-o fi băgat cineva în cap că nu mai știu cum să termin Coloana, și a venit la fața locului, să se convingă . . .

FATA (*privindu-l, naiv, în ochi*): Și nu e adevărat, Maestre?

BRÂNCUȘI (*surprins*): Ce să fie adevărat?

FATA: Că nu mai știți cum să terminați Coloana?

BRÂNCUȘI (*izbucnind în rîs*): Asta-i bună ! Cum s-o termin dacă e fără sfîrșit? Nu-i nevoie să fii fată deșteaptă ca tine ca să înțelegi măcar atîta lucru: că dacă e cu adevărat fără sfîrșit, nu poate fi niciodată terminată. Nici Dumnezeu din cer nu poate s-o termine . . .

FATA: Bine, asta e altceva . . .

BRÂNCUȘI: Nu mă întrerupe, că eu vorbesc odată, de două ori pe an, și atunci vreau să-mi spun gîndul întreg — (*O privește lung*) Dar, în fond, de ce ți-aș spune ție gîndul meu întreg? Dacă ești atît de deșteaptă, uită-te bine la Coloană, și ai să înțelegi (*Arată cu brațul, dar întoarce repede capul, încurcat*).

FATA: Vă rog să mă iertați, maestre. Nu trebuia să vă întrerup. Pe mine, dacă mă întrerupe cineva, îmi pierd șirul gîndurilor.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BRÂNCUŞI: Şi crezi că aşa mi s-a întîmplat şi mie? Mi-am pierdut şirul gîndurilor?
FATA: Am voie să răspund?
BRÂNCUŞI: Nu vezi că te întreb?
FATA: Dar eu nu pot spune decît adevărul, maestre. De aceea n-am nici un viitor în teatru, pentru că sunt sinceră . . .
BRÂNCUŞI: Lasă teatrul acum. Răspunde la ce te-am întrebat.
FATA: V-aţi pierdut şirul gîndurilor, maestre, pentru că v-aţi uitat la Coloană, şi aţi văzut-o cum arată acum: arată ca un pod suspendat.
BRÂNCUŞI (*încercînd să rîdă*): Eşti obraznică rău de tot! Evident că arată ca un pod suspendat, dacă am apropiat-o de pămînt. Tu nu ştii, că erai ascunsă sub butoi, dar au venit femeile, şi învăţătorul şi comisarul să mă roage . . .
FATA: Am auzit.
BRÂNCUŞI: Ţi-am mai spus odată să nu mă întrerupi . . . Au venit să mă roage s-o cobor, că le mor copiii . . .
FATA: Şi bine le-aţi răspuns că întotdeauna mor copiii . . .
BRÂNCUŞI: Da, dar de data asta mor din cauza mea, din cauza Coloanei mele. Mi s-a făcut milă, şi am apropiat-o de pămînt. Pentru o zi, două . . .
FATA: S-ar putea să dureze mai mult, maestre. Pentru că, dacă aţi aplecat-o şi aţi apropiat-o de pămînt n-o mai vedeţi aşa cum o vedeaţi la început, coloană fără sfîrşit, înălţîndu-se vertical către Cer . . .
BRÂNCUŞI (*confuz*): Adică? Ce vrei să spui? Cum vine asta? că n-o mai văd cum o vedeam la început?
FATA: Eu nu ştiu cum să vă explic. Dar mă uit la Dumneavoastră, maestre, şi tocmai pentru că vă admir şi vă iubesc atît de mult, ghicesc ce se petrece acolo, în mintea şi inima Dumneavoastră . . .
BRÂNCUŞI: Mă, mă, mă!
FATA: Vă zbateţi şi vă daţi de ceasul morţii, maestre, şi nu ştiţi ce să faceţi. Căci dimineţile vă spuneţi: O să mai am mult de furcă cu Coloana asta, şi, uite, se apropie toamna; — Iar spre seară, după ce-aţi trudit ziua întreagă, vă spuneţi: am făcut-o prea înaltă? Trebuie s-o mai retez, dar cum s-o retez? pînă unde?
BRÂNCUŞI: Şi toate astea zici că le citeşti în mintea şi inima mea?
FATA: Mai mult le ghicesc, Maestre. Şi poate nu le nimeresc întotdeauna. Dar de un lucru sunt sigură: că are să fie, greu, greu de tot.
BRÂNCUŞI: Ce-are să fie greu?
FATA: . . . Să terminaţi Coloana. O să fie greu, pentru că vă este inima împărţită.

(*Face un pas către el, ca şi cum s-ar fi pregătit să îngenuncheze*) V-a fermecat India, Maestre! Acolo vă este gîndul, la Muntele din Indor. E drept, ce vreţi să faceţi acolo e mai uşor. Cît de înalt aţi voi să cioplişi Oul Cosmogonic, să spunem sute de metri înălţime, tot e mai uşor decît Coloana.
BRÂNCUŞI: Evident că e mai uşor. Dacă aduci muncitori destui, şi cheltuieşti multe milioane, şi ai o viaţă întreagă în faţa ta, tot îi dai de rost într-o zi. Dar cînd Coloana e nesfîrşită?
FATA: I-aţi găsi Dumneavoastră secretul dacă v-aţi gîndi la ea aşa cum vă gîndeaţi la început, acum cîţiva ani . . .
BRÂNCUŞI: Dar de unde ştii tu ce făceam şi ce gîndeam acum cîţiva ani?
FATA: De la prietenii mei care au văzut macheta . . . Ei, şi pe urmă, restul mi l-am închipuit . . .
BRÂNCUŞI: Dar ai văzut vreodată macheta?
FATA: Nu.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BRÂNCUŞI: Atunci, nu ştii nimic. Nu înţelegi. Şi nici nu poţi înţelege. Căci tot secretul stă în asta: odată ce-ai văzut macheta, ai înţeles că spre Cer, oamenii nu pot zbura, aşa cum zboară păsările. Spre Cer, omul trebuie să urce. Să urce mereu. Cu picioarele şi cu mîinile. Aşa cum vor să se caţere copiii . . .

FATA: Cum s-ar spune, ei, copiii, au înţeles . . .

BRÂNCUŞI: Dacă ai fi văzut macheta, ai fi înţeles şi tu. Coloana asta e materie, e impenetrabilă, n-o poţi zgîria nici cu unghia, nici cu cuţitul. Păcat că n-o pot face din piatră, şi trebuie s-o torn în oţel. Dar să umbli tot pămîntul, piatră, care să poată ajunge atît de sus, să străpungă Cerul, n-ai să găseşti.

(Se aude glasul Comisarului strigînd: Care-i, mă, acolo? Stai! Stai pe loc că trag! Apoi un foc de armă, urmat de risete înfundate şi chiote stinse de copii. Din nou glasul Comisarului: Staţi că trag! Încă un foc de armă şi cîteva clipe în urmă Comisarul intră repede, cu puşca de vînătoare în mînă. Fata dispare în umbra hambarului.)

COMISARUL: I-aţi auzit, maestre?

BRÂNCUŞI (*ridicînd plictisit din umeri*): Sigur că i-am auzit.

COMISARUL: Iar vor să se caţere.

BRÂNCUŞI (*absent*): Copii, ce vrei să le faci!

COMISARUL: Şi s-au ascuns pe aici, pe aproape, prin grădinile oamenilor. Şi în grădina Dumneavoastră trebuie că s-au ascuns. Se ascund peste tot.

BRÂNCUŞI: Dar la urma urmelor, domnule Comisar, de ce te oboseşti Dumneata atîta? Parcă ar fi toţi copiii Dumitale. Lasă-i în pace. Şi Dumneata, şi eu, ne-am făcut datoria. Am făcut ce-am putut.

COMISARUL: Aşa e, Maestre. Dar vedeţi, am să vă spun un secret: şi eu sînt din satul Dumneavoastră, din Hobiţa. Şi mi se rupe inima cînd mă gîndesc: de ce tocmai de la cineva din satul nostru să li se tragă asta?

BRÂNCUŞI: Ce să li se tragă?

COMISARUL: Nebunia asta cu urcatul pe Coloană. Unii cad, îşi rup oasele şi rămîn schilozi; alţii dispar, mor, nu le mai dă nimeni de urmă . . .

BRÂNCUŞI: Bine, asta ştiu, mi-ai mai spus-o.

COMISARUL: Dar de ce să li se tragă asta tocmai de la cineva din Hobiţa? . . . Aşa că mi-am adus puşca de vînătoare, şi atunci cînd îi aud, trag cîteva focuri, ca să-i sperii . . .

BRÂNCUŞI: Dar, vezi, să nu greşeşti cumva, şi să nemereşti vreunul din ei . . .

COMISARUL: Nu, că trag în aer. Numai că, n-o să pot sta toată noaptea, că mi s-a făcut somn . . .

BRÂNCUŞI (*îndemnîndu-l spre poartă*): Şi mie mi s-a făcut somn.

COMISARUL: Dar, ascultaţi-mă pe mine, Maestre, dacă n-o făceaţi atît de înaltă . . .

BRÂNCUŞI: Ei lasă, asta, lasă, că e tîrziu.

COMISARUL (*din poartă*): Dacă făceaţi şi Dumneavoastră acolo, o coloană, două, cum fac toţi . . .

(Brâncuşi se întoarce către mijlocul scenei, cu ochii pe Coloană. Fata se apropie pe nesimţite de el.)

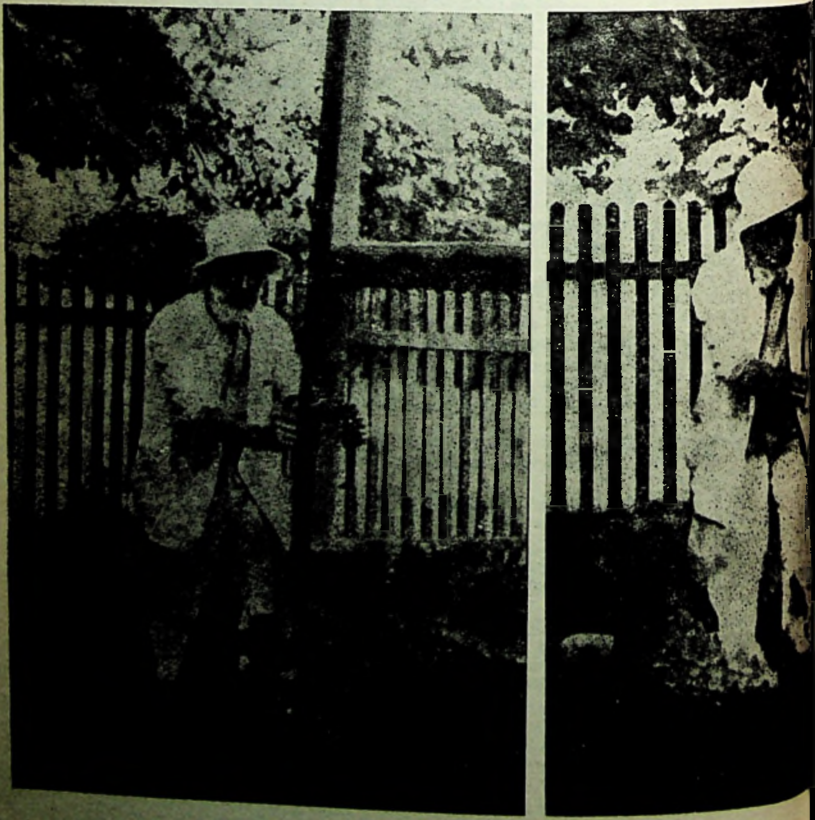
FATA: Vă rog să mă iertaţi, Maestre, dar eu ştiu la ce vă gîndiţi. Vă gîndiţi, că rău aţi făcut că nu m-aţi dat pe mîna Domnului Comisar.

BRÂNCUŞI (*o priveşte tulburat*): Ce-ţi mai trece prin cap! Bineînţeles, aşa ar fi trebuit să fac — dar pot eu, om în toată firea, să-mi pun mintea cu un copil?

FATA (*cu fervoare*): E adevărat, Maestre? E adevărat că m-am înşelat şi de data asta? (*Respiră, adînc, uşurată*) Îmi daţi curaj. Ajunsesem să cred că, fără să vreau citesc gîndurile oamenilor. Începuse să-mi fie frică. Mă întrebam, cum am să mai pot trăi cunoscînd tot ce gîndesc oamenii?

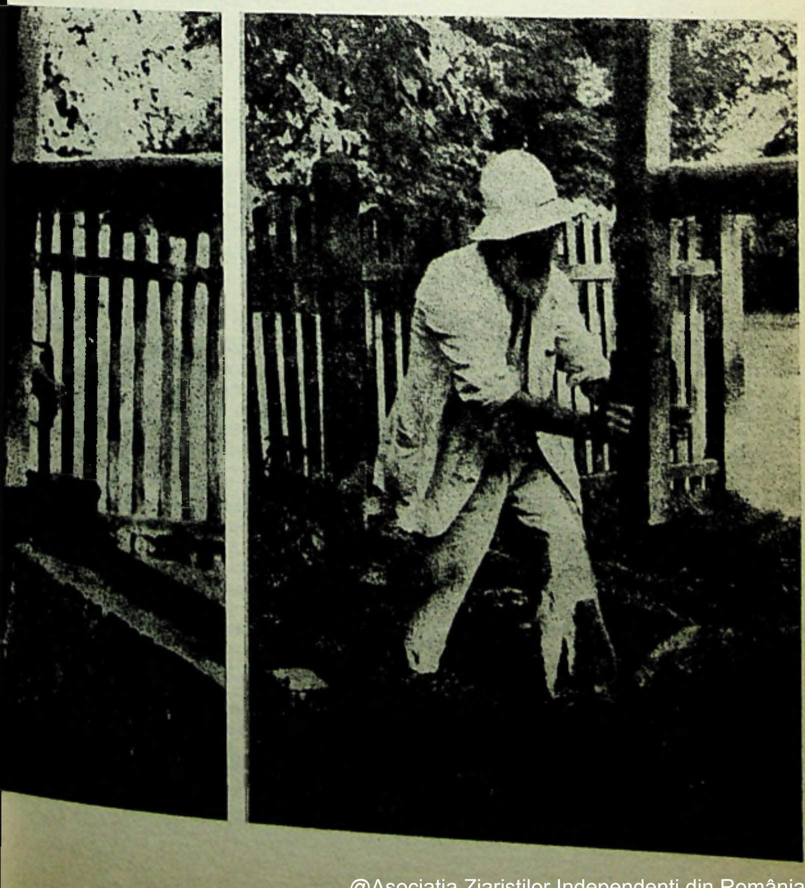
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

2 iulie 1938. Meşterul la joagăr în grădina publică din Tîrgu Jiu (foto dr. Marcu Micu, Tg. Jiu)



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

La pag. 195 Tîrgu Jiu, iulie, 1938: Brâncuşi pregătind joagărul cu care va tăia piatra «Porţii sărutului" (Arhiva Muzeului Naţional de Artă Modernă, Paris)



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BRÂNCUŞI *(intrerupînd-o)*: N-o lua aşa de departe... Vrei să-mi spui ceva, şi nu îndrăzneşti. Îndrăzneşte.

FATA: Voiam să vă spun doar atît: cîte am învăţat ascultîndu-vă vorbind despre Coloană !... De aceea vă iubesc toţi; vă iubesc, pentru că îi învăţaţi...

BRÂNCUŞI: Eu? Dar eu nu mă pricep să-i învăţ. Nu sunt profesor. Eu le-arăt ce fac, şi atît. Cel mult, îi ajut să privească.

FATA: E destul.

BRÂNCUŞI: Te uiţi la Măiastra, şi dacă ţi-a dat Dumnezeu minte şi imaginaţie, înţelegi. Şi cînd ai înţeles, parcă-ţi vine să cînţi şi să joci de bucurie, căci nu mai eşti ce erai pînă atunci. Ai ajuns într-altă lume. Îngerească. Nu-i pot spune altfel decît: îngerească.

FATA: E adevărat. Lume îngerească... Şi pe urmă, le arătaţi Coloana... Vreau să spun, cînd o fi gata, le-o arătaţi, îi învăţaţi cum s-o privească...

BRÂNCUŞI *(absent)*: Cînd o fi gata... Deabia atunci are să se vadă că e nesfîrşită...

FATA: Cînd o fi gata...

BRÂNCUŞI: Ţi-e teamă că n-o să fie niciodată gata? Că o să rămînă aşa, neterminată?

FATA: Asta nu, Maestre. Odată şi odată tot o să-i găsiţi Dumneavoastră cheia... Dar atît timp cît vă este gîndul la monumentul din Indor...

BRÂNCUŞI *(stăpînindu-se)*: Tu vrei cu orice preţ să afli ce vreau să fac acolo, în India. Bănuieşti că povestea cu Muntele retezat şi Oul cosmogonic, cum îi spui, sînt doar nişte legende inventate la Paris, şi vrei să afli adevărul... Dacă ţi-aş spune adevărul, dacă ţi-aş spune ce am de gînd să fac acolo, ai amuţi.

FATA: Spuneţi-mi, Maestre !

BRÂNCUŞI: Ai amuţi ! Dar de înţeles, tot n-ai înţelege.

FATA: Dacă mă învăţaţi, înţeleg...

BRÂNCUŞI: Altădată. Mai tîrziu. Altădată, cînd oi avea chef de vorbă. Dar măcar atîta să înveţi acum de la mine, că monumentul din Indor n-are nimic de-a face cu Coloana asta. Sînt două lumi cu totul şi cu totul deosebite şi chiar opuse... Înţelegi cum vine treaba asta?

FATA: Poate înţeleg cîte ceva, Maestre, dar mi-e teamă că înţeleg pe dos. Căci mie mi se pare, dimpotrivă, că deşi sunt opuse, se leagă atît de mult una cu alta, încît nici nu se pot închipui separate.

BRÂNCUŞI: Ce nu se pot închipui separate?

FATA: Coloana asta de-aici, şi monumentul pe care voiţi să-l săpaţi în Muntele acela din India *(Ezită)*. Şi poate de aceea nu v-aţi hotărît ce să faceţi cu Coloana, pentrucă încă nu ştiţi cum veţi construi monumentul...

BRÂNCUŞI: Atunci, haide la culcare ! Mi-am bătut capul degeaba, dacă n-ai înţeles nici măcar atîta lucru... Sau, te pomeneşti că e tocmai pe dos, că sunt obosit şi somnoros, şi nu înţeleg ce vrei să spui.

FATA: Vă cer iertare, Maestre, dar de cînd am aflat de Muntele din India, şi după ce-am venit aici, şi am văzut Coloana, eu mă gîndesc tot timpul la Daedalos.

BRÂNCUŞI *(surprins)*: Asta-i bună ! Daedalos ! Cum de ţi-a venit să te gîndeşti tocmai la el, la Daedalos? De unde pînă unde?

FATA: Am crezut că vă gîndeaţi şi Dumneavoastră la el, adineaori, cînd vorbeaţi de două lumi cu totul deosebite. E adevărat, sunt deosebite, şi chiar opuse, dar amîndouă au fost create de mintea aceluiaşi artist. Cum a făcut şi Daedalos, nu e aşa?

BRÂNCUŞI *(privind-o)*: Mă tot întreb: de unde ştii tu de Daedalos? Că eu nu prea vorbesc de lucrurile acestea, de meşterii care-mi plac, pe care îi admir... De unde ai fi aflat tu de Daedalos?

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

FATA: Cînd am văzut Coloana, mi-am spus . . .

BRÂNCUŞI *(întrerupînd-o)*: Adevărul este că eu am mare slăbiciune pentru Grecul ăsta deştept, ascuţit la minte şi mare meşter, mare de tot. Cu ăsta aş fi vrut să mă iau la întrecere. Ce, mi-am spus, să treacă atîtea mii de ani şi nimeni să nu încerce să facă ce-a făcut el? Altfel, evident, altceva, dar să facă pe măsura lui . . .

FATA: Palatul lui Minos şi labirintul . . . Şi aripi de lemn încleiate cu ceară . . .

BRÂNCUŞI: Nu aripi ! Că omul nu poate zbura aşa, cu aripi, ca păsările. Asta numai unui Grec deştept îi putea trece prin minte. Dar eu nu sunt deştept ca el. Ce-am eu cu inteligenţa, cu raţiunea? Dacă vreau să mă măsor cu Daedalos este pentru că am învăţat să merg mai în adînc. Şi vreau să trec dincolo de el şi de Grecii lui, dincolo de inteligenţă, de raţiune, să ajung la cei care au fost înaintea lor.

FATA: Pelasgii . . . Egeenii . . .

BRÂNCUŞI: Mai departe, şi mai departe.

FATA: India — Maestre !

BRÂNCUŞI: Poate, India . . . Deşi nu toată India. Buddha. Milarepa. Şi alţii . . .

FATA: Dar întrebarea e aceeaşi, nu e aşa, Maestre? Întrebarea pe care şi-a pus-o Daedalos şi la care a răspuns cum s-a priceput.

BRÂNCUŞI: Întrebarea este întotdeauna aceiaşi. Dar eu răspund altfel . . . Mă apropii de el şi-l întreb: Zbor cu aripi de şindrilă? Nu, meştere, dacă vrei să te înalţi ia-te la luptă cu materia, sileşte piatra să se urce la Cer. Uită-te la Coloană şi porneşte, urcă, înalţă-te . . .

FATA: Şi labirintul?

BRÂNCUŞI: Asta e altceva, cu totul altceva. Ce-a făcut el atunci, nu se mai poate face. Trebuie făcut altfel. Altceva.

FATA: Dar ceva care să răspundă Coloanei, nu e aşa, Maestre?

BRÂNCUŞI *(mirat)*: De ce să răspundă Coloanei? Ce-are de a face Coloana cu labirintul?

FATA: Poate m-am exprimat greşit . . . Voiam să spun că Daedalos, după ce-a construit labirintul, şi-a făcut aripi de şindrilă şi a zburat pînă în Sicilia.

BRÂNCUŞI: Bine, asta ştiam.

FATA: Dar întocmai după cum zborul lui Daedalos se leagă de labirintul pe care-l săpase foarte adînc sub pămînt, tot aşa Coloana nesfîrşită se leagă de monumentul pe care voiţi să-l săpaţi în Muntele din Indor . . .

BRÂNCUŞI *(o priveşte tulburat şi se aşează pe unul din scaune, îşi reazămă obosit braţele pe masa de lemn)*: Tu faci ce faci, şi tot acolo te întorci. Vrei să afli ce-am să construiesc eu în India.

FATA: . . . şi de aceea vă spuneam adineori că deşi Monumentul şi Coloana sunt două lumi deosebite, nu pot fi separate căci sînt complementare, se întregesc una pe alta. Şi atunci, ca să puteţi termina Coloana, trebuie să ştiţi cum veţi construi Monumentul . . .

BRÂNCUŞI *(după o pauză)*: Dacă n-aşi fi atît de obosit, ţi-aş răspunde. Căci eşti fată deşteaptă, ştii o sumă de lucruri şi-mi place să stau de vorbă cu tine.

FATA: Ah ! Maestre, dacă aţi şti ! Cînd mă încurajează cineva . . .

BRÂNCUŞI: Dar m-a ajuns oboseala, şi mi-e somn. Şi totuşi ştiu că n-am să pot adormi, pentru că mă tot gîndesc la ce-mi spuneai adineaori. Ce spuneai despre Daedalos. Tu crezi, însă, că dacă el a făcut labirintul, aşa trebuie să fac şi eu. Să fac un labirint, acolo în India. Adică, să sap Muntele, tot mai adînc, pînă ajung în pîntecul Pămîntului . . .

FATA: Terra Mater. Maica Pămînt.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BRÂNCUȘI: Spune-i cum vrei ... Dar ce le pasă lor de Maica Pămînt? Pe-acolo a fost Buddha, a fost Milarepa, au fost atîția alții. Ei nu sunt ca noi. Pentru ei, nașterea ca și moartea înseamnă altceva.

FATA: Și moartea poate să însemne altceva?

BRÂNCUȘI: Pentru ei înseamnă altceva. Ei caută altceva ... Și eu am înțeles asta. Am înțeles ce așteaptă ei de la moarte. Și știu cum să fac ca să vadă și ei, Indienii, și toți cei care gîndesc ca ei, să vadă că i-am înțeles. Am planul întreg în cap ... *(cu o urmă de deznădejde în glas)*, dar nu pot face o machetă, cum am făcut macheta Coloanei. Planul monumentului întreg îl am aici, înapoia pleoapelor, și mi-e deajuns să închid ochii ca să-l văd, întreg. Și totuși nu izbutesc să fac macheta ...

FATA *(care a ascultat ultimele fraze cu mare emoție)*: Nici nu trebuie să faceți macheta, Maestre! Lăsați-mă pe mine să v-o arăt!

BRÂNCUȘI: Ce să-mi arăți?

FATA: Acum am înțeles, Maestre! Cum nu m-am gîndit? Ar fi trebuit să ghicesc de la început, de cînd mi-ați spus că zborului lui Daedalos i-ați răspuns înălțînd Coloana. Ascensiunii, volatilității — i-ați răspuns prin imobilitatea materiei. Și atunci evident, labirintului de piatră — îi răspundeți prin fluiditatea dansului! Cum de nu m-am gîndit! De aceea nu izbutiți să faceți macheta monumentului. Pentru că nu puteți imobiliza un dans, nu-l puteți împietri în materie.

BRÂNCUȘI *(derutat)*: Eu sunt de vină, dacă mi-am pus mintea cu un copil ...

FATA *(agitată)*: Lăsați-mă pe mine să vă arăt macheta, Maestre! Am să v-o arăt dansînd. Și dacă greșesc, Dumneavoastră mă corectați, și atunci eu învăț și o iau de la capăt, și dansez așa cum v-ați imaginat, dansez formele, una după alta, așa cum le-ați creat în mintea Dumneavoastră ...

BRÂNCUȘI *(cu un efort)*: Acum, tu, crezi că dacă sunt bătrîn și ostenit...

FATA *(vorbind din ce în ce mai repede)*: Numai eu vă pot arăta cum are să fie, Maestre! Uitați-vă la mine și învățați-mă. Nu vă mai gîndiți la machetă. Căci ce-ați înțeles, atunci, în India, și vreți să ne ajutați să înțelegem și noi, creînd ce n-a îndrăznit nimeni să creadă că poate fi creat, — opera aceasta e vie, trăiește, se agită, caută, aleargă, și există numai cît rămîne vie, și cum ați putea să arătați asta altfel decît prin dans?

BRÂNCUȘI *(încercînd, cu eforturi, să mai spună ceva)*: Fetițo, oi fi tu deșteaptă ...

FATA *(vorbind tot mai repede, schițînd figuri de dans)*: Și labirintului de piatră al lui Daedalos, îi răspundeți dansînd pătrunderea în labirint, nu săpînd în Munte, ci dansînd spirală după spirală...

BRÂNCUȘI: ... oi fi tu deșteaptă, dar nu-l cunoști pe Constantin Brâncuși...

FATA: Spirală după spirală, Maestre, așa cum se dansează labirintul cînd ai pătruns în adînc, tot mai în adînc, dar trebuie să dansezi într-una, spirală după spirală, inspirat, concentrat, căci dacă te-ai oprit o singură clipă, te-ai rătăci, te-ai rătăci pentru totdeauna în labirint, în inima Muntelui, și ai rămîne acolo, și nimeni nu va mai ști de tine...

BRÂNCUȘI *(o privește rătăcit, șoptind cu efort)*: Constantin Brâncuși...

FATA: Spirală după spirală, și așa îți faci drum, ușor, plutind, plutind fără eforturi și totuși fără să zbori, cum zboară păsările, și atunci ajungi, Maestre, ajungi în inima labirintului, și cînd ajungi acolo, în inima labirintului, vezi lumina cea mare *(Brâncuși își lasă capul pe brațe și adoarme)*, lumina de care vorbește Buddha, Maestre, Buddha și Milarepa, și alții, și atunci înțelegi ce știați de mult, ce știați din Upanishade, de cînd ați citit întîia oară invocarea aceia pe care ați repetat-o de atîtea ori: « De la neființă du-mă spre Ființă, din întuneric du-mă la lumină, din moarte călăuzește-mă spre nemurire ! »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

(Recită încet, aproape șoptindu-l, textul sanskrit): asato ma sad gamaya, tamaso ma jyotir gamaya, mrtyor mamrtam gamaya...

(Fata se apropie de Brâncuși și-l privește exaltată, cu infinită dragoste, aproape cu adorație. Îl mîngiie încet pe păr. Deodată începe să rîdă copilărește, se întinde, cască, se învîrtește de cîteva ori cu brațele în aer, parcă ar fi vrut să danseze. Apoi se îndreaptă spre grădină.)

FATA: Unde v-ați ascuns? Puteți ieși, că a adormit Moșul.

(Din întuneric, apare un grup de copii, sfioși și totuși nerăbdători, abia stăpînindu-și bucuria).

FATA: Dar să nu vorbiți tare, să nu-l deșteptăm.

(Copii, se apropie de ea, fiecare ținîndu-și degetul pe buze, semnalizînd unul altuia tăcerea, și totuși șoptind: Să nu vorbiți! Să nu vorbiți!)

FATA: Unde voiți să vă duceți?

COPIII: La Dunăre. Ne ducem la Dunăre.

FATA: De ce la Dunăre? Ați auzit ce spunea Moșu: mai departe, mai departe!

COPIII: Atunci la Munte. Urcăm la Munte.

FATA: Dar să nu vă opriți nici acolo. Urcați Muntele și treceți mai departe. Departe de tot... Departe!

(Cortina se lasă încet în timp ce Fata rostește ultimele cuvinte).

ACTUL II

Trei luni mai tîrziu, sfîrșit de noiembrie. Cîmp în marginea Tîrgu-Jiului. După amiază rece; cer plumburiu. În ultimul plan, pe stînga, se zărește un salcîm pipernicit, fără frunze — iar lîngă el, un stîlp de telegraf. La dreapta, foarte departe, se ghicesc, mai mult după fumul străveziu care plutește deasupra lor, cîteva căsuțe de țară.
Impresie dezolantă, apăsătoare, care contrastează cu vioiciunea, fantezia, humorul dialogurilor.
În planul întîi, chiar în mijlocul scenei, o groapă aproape patrată de vreo doi metri. Judecînd după movilițele de pămînt de pe margini, adîncimea pare a fi cam tot de doi metri. Apropiindu-se de groapă, unii se urcă pe movilițele de pămînt ca să-i poată vedea mai bine fundul, alții rămîn în margine, înălțîndu-se în vîrful picioarelor, aplecîndu-se cît pot de mult ca să privească. La ridicarea cortinei grupul de tineri Poeți se îndreaptă către groapă.

PRIMUL POET *(arătînd spre groapă apoi înălțînd brațul în sus)*: Parcă o văd deja!

AL DOILEA POET: Și eu o văd. Într-adevăr nesfîrșită!

AL TREILEA POET *(după ce a privit groapa, apoi spre cer, apoi peste cîmpie)*: Mă întreb de unde trebuie s-o privești, ca s-o vezi întreagă.

PRIMUL POET: Eu cred că de oriunde ai privi-o o vezi întreagă; dar nesfîrșită numai de aici o vezi.

POET III: Așa trebuie să fie. Altminteri, de ce ar fi ales Maestrul Brâncuși tocmai locul acesta? *(arată vag spre groapă)*

POET II: Nu-ți place locul?

POET III: Nu are nimic deosebit.

POETUL DIN CAPITALĂ *(care după ce a privit mult timp groapa, își ridică ochii spre cîmpie)*: Seamănă cu oricare alt loc din țară... Oricare alt loc!

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

POET I : Şi cu toate acestea, dacă l-a ales, înseamnă că e un loc unic !

POETUL DIN CAPITALĂ *(nemaiputîndu-se stăpîni)*: Ce noroc pe voi ! Să vă pomeniţi de la o zi la alta în centrul atenţiei generale ! ...

POET I: Aş spune mai degrabă: în centrul atenţiei universale. Pentru că au venit deja critici şi fotografi şi Directori de Muzee şi de galerii din America, şi India, şi Australia...

POET II: Şi Brazilia.

POETUL DIN CAPITALĂ *(după ce-a privit încă odată, aproape cu furie, groapa)*: Ce noroc ! De la o zi la alta, o să ajungeţi celebri. Interviuri, fotografii, traduceri, articole în cele mai importante periodice europene...

POET III: Şi americane, şi australiene !...

POETUL DIN CAPITALĂ: Ce noroc !... Şi noi pîrliţii, nefericiţii scriitori din Capitală, aşteptăm cu anii ca să întîlnim un prăpădit de gazetar străin. Iar cînd îl întîlnim, abia dacă stă de vorbă cu noi, şi atunci ne întreabă, pe noi, poeţi, artişti, ne întreabă cît petrol producem anual şi cum stăm cu înarmarea !

POET I: Într-un anumit fel, au dreptate. Ce contează Capitala unei ţări mici? Vreau să spun, ce contează din punct de vedere cultural?

POET II: Din punctul de vedere al Spiritului !

POET I: Din punctul de vedere al Spiritului, nu contează nimic, sau aproape nimic. Dar aici, la noi la Tîrgu Jiu, cînd se va înălţa Coloana *(arată spre groapă)*, va fi altceva !

POETUL DIN CAPITALĂ *(privind din nou, aproape fascinat, groapa)*: Ce noroc pe voi !

POET III : Va fi cu totul altceva. Ceva unic. Va fi un centru spiritual. Şi un centru spiritual aparţine lumii întregi. Aşadar, şi noi, scriitorii şi artiştii din Tîrgu Jiu, vom aparţine lumii întregi.

POET I: N-o să ne mai milogim ca să fim publicaţi în Capitală.

POET II: Cîte plecăciuni ! Cîtă umilinţă !

POET I : Tot ce se va crea aici, în Tîrgu Jiu, va fi lansat concomitent în lumea întreagă — la Paris, bineînţeles, dar, bunăoară, şi în Brazilia, şi în Australia...

POETUL DIN CAPITALĂ: Chiar dacă n-o fi aşa, eu vă spun că aţi avut noroc. Mare noroc ! Şi vă invidiez... *(Se uită la ceas)* Dar sunteţi siguri că vine? E aproape trei...

POET I: N-avea nici o grijă. Vine sigur !

POET III : Fireşte, e vorba şi de talent. Căci dacă n-am avea talent...

POET II: Dar mai e ceva, şi poate e lucrul cel mai important *(Arătînd spre groapă)* Prezenţa Coloanei. Vreau să spun, Coloana te inspiră. Şi ce inspiraţie ! E destul s-o priveşti... *(bagă mîna în buzunar, căutînd)*.

POET III *(scoţînd repede din buzunar cîteva foi de hîrtie)*: « Privind Coloana », chiar aşa îmi intitulasem poemul *(Către Poetul din Capitală)* Şi m-am gîndit că te-ar putea interesa...

POET II *(arătînd manuscrisul)*: Ce curios ! Aproape acelaşi titlu: « Cu ochii la Coloană ! »

POET I *(căutîndu-se în buzunar)*: « Cu ochii la Coloană » ! ca titlu nu e rău.

POET II: Asta e a treia versiune. Dacă ai avea puţin timp... *(Întinde manuscrisul Poetului din Capitală)* M-ar interesa reacţia Dumitale.

POET I: Eu pot să spun că am scris-o în transă *(arată o foaie de hîrtie)*: Mă închipuiam aşteptînd Coloana. O aşteptam de mult. Stăteam aici, pe locurile acestea, şi aşteptam. Şi deodată !... Dar nu pot s-o rezum. Dacă vreţi, am să v-o recit. Acum, sau mai tîrziu. Cum voiţi. E destul de scurtă...

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

POETUL DIN CAPITALĂ: Dacă e scurtă, mă interesează *(Priveşte din nou ceasul)*. De la o vreme, mă preocupă estetica poemului într-un vers. *(Scoate carnetul din buzunar)* Acum cîteva ceasuri, în tren, mă tot gîndeam la Coloană, mă gîndeam şi la voi, vă invidiam... Şi am scris, aşa, cîteva poeme într-un vers. *(Răsfoieşte carnetul)* Să vi-l citesc pe cel care-mi place mai mult. « Poeţilor din Tîrgu Jiu », aşa îi spune. Dar nu mă satisface titlul...

POET III: Spune prea mult şi totodată prea puţin.

POETUL DIN CAPITALĂ: Am să-l schimb. Dar îmi trebuie un titlu lung. Ştiţi, dacă poemul are un singur vers, e nevoie de un titlu lung, care să sugereze restul, toate acele versuri care n-au fost scrise, care nu există şi, evident, nici nu trebuie să existe. *(Îşi aruncă ochii pe pagină ca să-şi reamintească versul, apoi închide carnetul)* « Poeţilor din Tîrgu Jiu », să zicem că ăsta ar fi titlul Ascultaţi !

(În clipa aceea intră din stînga un grup de bărbaţi, şi Poeţii se retrag încet spre dreapta scenei. Conversaţia se va auzi cîtva timp numai fragmentar. Se înţelge că Poetul din Capitală repetă de mai multe ori poemul într-un vers. Din comentariile celorlalţi se disting, la răstimpuri, cîteva cuvinte: Interesant ! E în orice caz o experienţă interesantă ! *Apoi Poetul I îşi va recita poemul. Se aud cuvinte izolate:* Aşteptînd, în aşteptare *şi un vers:* Coloană, Tu, eşti nesfîrşită !...)

UN PENSIONAR *(arătînd groapa Vizitatorului)*: Aici o să fie. Dar văd că n-au adus încă cimentul Ar fi trebuit s-o instaleze săptămîna asta, dar în ultimul, moment s-a amînat.

AL DOILEA PENSIONAR: Iar s-a amînat, domnule ! A treia oară în trei săptămîni

UN FUNCŢIONAR: Ştiţi, o toarnă în oţel şi e greu. Treizeci şi atîţia de metri, şi toată de oţel. E greu *(Apropiindu-se, privind groapa)* Şi mă întreb dacă au săpat destul de adînc?...

VIZITATORUL : Şi cît bănet o fi costat?...

AL DOILEA PENSIONAR: A costat mai mult decît ţi-ai putea închipui Dumneata. Dacă e numai şi numai din oţel !

VIZITATORUL: Mai bine făceau tunuri...

AL DOILEA PENSIONAR: Aşa spunea şi deputatul nostru: Oţelul e sfînt, nu trebuie să-l risipim pe fleacuri !... Făcea, evident, aluzie la Coloană.

UN SEMINARIST: Dar de ce spunea că oţelul e sfînt?

AL DOILEA PENSIONAR: Ah !, asta e o idee a lui, şi este o idee foarte frumoasă. Spune că tot ce poate folosi la apărarea graniţelor ţării, este sfînt. Pentru că, înţelegi, dacă graniţele nu sunt bine apărate, ce să mai vorbim... Aşadar, oţelul e sfînt pentru că din el se fac gloanţe şi tunuri, şi...

VIZITATORUL: Şi avioane. Se fac şi avioane.

AL DOILEA PENSIONAR: Nu cred că avioanele se fac din oţel. Oţelul e prea greu, şi ar cădea. Avioanele, vreau să spun, dacă ar fi făcute din oţel n-ar putea rămîne mult timp în aer, şi ar cădea. Dar se pot face atîtea alte lucruri.

VIZITATORUL: Ideea, în orice caz, e frumoasă. Oţelul sfînt.

PRIMUL PENSIONAR: E o idee nobilă, înălţătoare.

AL DOILEA PENSIONAR: Aşa spunea şi deputatul nostru. Vin timpuri grele, spunea, avem nevoie de idei nobile, înălţătoare.

(Poeţii s-au apropiat de grup.)

VIZITATORUL *(care a mai privit odată fundul gropii)*: Păcat de oţel !

POETUL DIN CAPITALĂ *(uitîndu-se din nou la ceas)*: Trei şi zece ! Poate nu mai vine.

POET I: Vine sigur. În fiecare joi, la începutul după amiezii, face o plimbare pînă aici...

POETUL III *(rîzînd cu înţeles)*: Ca să scape de admiratori !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

POET I: Şi de vizitatori, şi de gazetari, şi de negustori.
VIZITATORUL: Ce fel de negustori?
POET III: Vorba vine, negustori. Sunt experţi de la Muzee, Directori de Galerii de Artă. Vin din lumea întreagă. Toţi vor să cumpere Coloana!
VIZITATORUL: Şi n-o vindeţi?
POEŢII I-III: Să vindem Coloana?!
VIZITATORUL: Dacă vor s-o cumpere alţii, de ce nu? Nu e păcat de tot bănetul pe care l-aţi băgat în ea?
POETUL I: În Coloana nesfîrşită? Vă înşelaţi, stimate domn. Întîi şi întîi, că n-a costat atît cît vă închipuiţi Dumneavoastră. Şi în al doilea rînd, vă pot asigura că, oricît ar fi costat, Coloana nesfîrşită... n-are preţ. E o capodoperă unică.
POET II: Ne face cinste. Şi oraşului nostru, şi neamului întreg.
VIZITATORUL: Dumneavoastră sînteţi tineri, nu plătiţi impozite, ce vă pasă! *(Intră un reporter cu aparatul de fotografiat pregătit şi începe să fotografieze groapa, din mai multe unghiuri).*
POETUL II: Voiţi să arătaţi deosebirea: cum era înainte şi după ridicarea Coloanei? Interesant.
REPORTERUL *(îndreptîndu-şi aparatul spre cîmpie)*: Va să zică, dumneavoastră mai aşteptaţi Coloana? Nu ştiţi că s-a contramandat?
POET I: Nu s-a contramandat. S-a mai amînat o săptămînă. Maestrul nu era mulţumit cum se turnase oţelul, acolo la...
REPORTERUL *(întrerupîndu-l)*: Dacă-ţi spun eu că s-a contramandat, să mă crezi. Că sunt reporterul numărul 1 pe ţară. Tot eu am informat întîi despre... Despre chestia pe care o ştiţi.
POETUL I: Aia era altceva, dar în chestia asta a Coloanei suntem şi noi bine informaţi, căci suntem din Tîrgu Jiu şi cunoaştem pe Maestrul Brâncuşi.
REPORTERUL *(fotografiind grupul)*: Poate la ora asta nici Maestrul Brâncuşi nu ştie. Dar o să afle, într-o zi, două...
POET III: Şi de ce s-ar fi contramandat?
REPORTERUL: Regele.
(Tăcere glacială. Poeţii se privesc între ei, speriaţi, deznădăjduiţi).
PRIMUL PENSIONAR: Trebuie să fi avut şi Majestatea Sa un motiv.
REPORTERUL: Sigur c-a avut. *(Grav)* Dar ce credeaţi Dumneavoastră, că o să se mute Regele aici, la Tîrgu Jiu, ca să admire Coloana? *(Arată groapa)* Nu-i mai simplu s-o aducă la el, la Palat?
POETUL DIN CAPITALĂ: La Palat? La Bucureşti?
REPORTERUL: Nu ştiu dacă va fi neapărat la Bucureşti, deşi acolo i-ar fi rostul, în Capitala Ţării. Dar o aduce la unul din Palatele lui. *(Îşi încarcă aparatul)* Ce să-i faci, dacă Suveranului îi place atît de mult Coloana? Spune că nu se mai satură privind-o. Şi pînă acum n-a văzut decît fotografia machetei! Auziţi, numai fotografia machetei, şi totuşi nu se mai satură... Şi atunci, evident, cînd va fi gata o va aduce undeva pe aproape, unde va putea s-o privească în voie...
(Se depărtează puţin de grup ca să fotografieze cîmpia).
POET I: Nu-mi vine să cred. Ar fi nedrept să fie aşa. Maestrul Brâncuşi a lucrat aici, la Tîrgu Jiu, mai mult de un an de zile. Ar fi nedrept s-o ducă acum în altă parte...
POET II: A costat o groază de bani...
POET III: Sacrificii multe. Au murit nu ştiu cîţi copii...
VIZITATORUL: Se pare că n-ar fi adevărat, că asta e mai mult un fel de legendă... Ca să se vorbească de Coloană...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

POET III: Insinuaţi că face parte din publicitatea organizată de gazetele din Tîrgu Jiu?

VIZITATORUL: Nu insinuez nimic. Eu vă spun ce-am auzit.

POET III: Vă asigur că au fost sacrificii. Au murit copii, s-au pierdut.

POET I: Şi ar fi nedrept ca tocmai acum, cînd e aproape gata *(arată groapa)*, să ne ia Coloana.

POETUL DIN CAPITALĂ *(după ce se uită la ceas)*: Dar de ce-o fi întîrziind, domnule, aşa de mult? S-o fi culcat...

POET II: Maestrul nu se culcă niciodată joile după amiaza. E ştiut.

POET III: E ziua lui de sindrofie...

SEMINARISTUL: Eu am auzit altfel. Am auzit că Patriarhul voia să-l convingă pe Maestrul Brâncuşi să înalţe Coloana la Curtea de Argeş. Ca să fie aşa, ca un simbol...

POET II: Ce fel de simbol?

SEMINARISTUL: Aşa, un fel de simbol al istoriei neamului şi al Bisericii...

POET III *(încercînd să pară destins)*: Circulă tot felul de zvonuri. Am citit undeva că ar fi fost mai bine s-o pună la Mărăşeşti. Şi tot aşa, ca un simbol.

FUNCŢIONARUL: Da, ca un simbol, la Mărăşeşti ar merge...

(Din stînga intră o doamnă tînără, mai mult distinsă decît frumoasă, îmbrăcată cu o sobră eleganţă) Se apropie de groapă, se pleacă mult ca să vadă cît e de adîncă şi apoi priveşte absentă în jurul ei).

POET II: Dar tocmai pentru că este un simbol, trebuie să se înalţe aici *(arată spre groapă)*, la Tîrgu Jiu, unde a fost concepută şi înfăptuită...

POET I şi III: Cu atîtea sacrificii...

REPORTERUL *(care se apropiase şi auzise ultimele replici)*: Eroare. Tocmai pentru că e un simbol...

POETUL DIN CAPITALĂ *(întrerupîndu-l)*: Dar, în fond, de ce trebuie să simbolizeze ceva? Coloana este o operă de artă. Maestrul Brâncuşi este înainte de toate un artist, este un foarte mare sculptor.

DOAMNA: E cel mai mare sculptor al secolului. Şi atunci, evident, orice face el, orice crează, simbolizează ceva. Uitaţi-vă la groapa asta *(arată)*. Uitaţi-vă bine la ea, căci aici se va împlînta cimentată, Coloana. Nu vă ameţeşte forţa cu care se revelează simbolul? Nu simbolizează Coloana ceea ce Dumneavoastră vă place să numiţi condiţia umană?

(Poeţii, reporterul şi seminaristul se apropie, se apleacă să privească fundul gropii).

POET I: Voiţi să spuneţi că fiecare din noi, într-o bună zi, vom sfîrşi într-o groapă ca asta?

DOAMNA: Atunci îţi cer iertare, m-am înşelat. Credeam că eşti poet.

POET I: Îmi place să cred că sunt.

POET II şi III: Genial, doamnă, poet genial!

DOAMNA: Dar unde aţi mai văzut morminte săpate atît de adînc încît să cuprindă jumătate din Coloana nesfîrşită? Căci dacă e nesfîrşită în sus, trebuie să fie nesfîrşită şi în jos, sub pămînt, nu e aşa? Cine ar vrea să odihnească într-un asemenea mormînt fără sfîrşit?

(În timpul ultimelor replici, cei doi Pensionari, Vizitatorul şi Funcţionarul părăsesc scena. Se înţelege că discuţia nu-i mai interesează).

POETUL DIN CAPITALĂ: Eu nu văd decît o groapă ca toate gropile, atît cît trebuie ca să se toarne cimentul şi să se fixeze soclul Coloanei...

REPORTERUL: Dar dacă vă spun că n-o să se mai înalţe aici! Discutaţi degeaba...

DOAMNA: Eşti şi dumneata poet?

REPORTERUL: Nu. Eu sunt reporter.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

DOAMNA: Ah, bine, atunci...

REPORTERUL: Reporter numărul 1 pe țară. Cel mai bine informat.

DOAMNA: Bine, asta e altceva...

REPORTERUL: Cum e altceva?

DOAMNA: Informațiile au și ele interesul lor. Dar aici, suntem între Poeți, discutăm lucruri esențiale...

REPORTERUL: Ce vă spun eu, e tot atît de esențial. Eu vă asigur că aici *(arată groapa)* nu se mai ridică...

POETUL DIN CAPITALĂ *(pierzîndu-și răbdarea)*: Dar oriunde s-ar ridica, aici sau la Palat sau la Mărășești, o să fie tot Coloana nesfîrșită. Și atunci mă întreb de ce trebuie să simbolizeze condiția umană? Pentru că pleacă dintr-o groapă și ajunge la Cer?

REPORTERUL: La 36 de metri.

DOAMNA: Știi că ai spus foarte frumos ultima frază? Trebuie s-o repeți și Maestrului, că are să-i placă. *(Arătînd spre stînga)* Spune-i-o acum, pînă nu-l confiscă alții.

POETUL DIN CAPITALĂ *(intimidat)*: Oh, nu, doamnă, vă rog...

(Grupul întreg — Poeții, Doamna, Seminaristul și Reporterul — se retrage încet spre dreapta scenei, ca să lase loc noilor veniți, sunt vreo zece străini; după îmbrăcăminte, comportament și unele cuvinte răzlețe care se aud, majoritatea americani, germani și elvețieni. Doi interpreți, care sunt în același timp agenți de legătură sau consilieri ai diverșilor reprezentanți străini, traduc în șoaptă, cu gesturi sugestive, tot ce spune Brâncuși. Se ghicește că Brâncuși se amuză foarte sincer de ce se întîmplă în jurul lui; într-un anumit fel, este o sindrofie. Pe măsură ce se apropie de groapă, privesc în jurul lor și privesc cîmpia — vizitatorii nu-și mai ascund dezamăgirea. Se uită unul la altul derutați, ca și cînd nu le-ar veni să creadă, vorbesc în șoaptă între ei, caută privirile lui Brâncuși ca să se convingă că nu li s-a făcut o farsă, asaltează pe interpreți cu întrebări șoptite foarte aproape de ureche).

BRÂNCUȘI *(către unul din interpreți)*: Spune-le de ce-am ales locul acesta: pentru că numai de aici se poate vedea Coloana așa cum urcă la Cer. Erau unii care-o voiau în Grădina Publică, dar m-am supărat. M-am supărat rău de tot. Acolo sunt arbori! am strigat... Spune-le astea.

(Se fac imediat două grupuri, și interpreții rezumă în șoaptă).

BRÂNCUȘI: Spune-le cum m-am răstit la ei: Sunt pomi! Cum o să privești Coloana printre pomi? am strigat. *(Ride)*

(Vizitatorii clatină din cap, unii rîd, alții comentează în șoaptă între ei. Un francez, care s-a separat de grup, privește exasperat spre cîmpie).

FRANCEZUL: C'est incroyable! Incroyable...

BRÂNCUȘI *(continuînd să rîdă)*: En effet! Incroyable! Vous avez raison. C'est incroyable!

INTERPRET I: Dar nu-i păcat de Dumnezeu, Maestre, să vină lumea pînă aici ca să vadă cum se înalță Coloana la Cer? Nu era mai bine la Paris?

FRANCEZUL: Mais bien entendu, à Paris! À Paris!

INTERPRETUL II: Sau la New York. Că uite, am cecul semnat — și Dumneavoastră doar precizați suma. Oricare ar fi.

FRANCEZUL: Mais non, mais non! À Paris!

BRÂNCUȘI *(deodată serios)*: Nu merge nici la Paris, nici la New York, și nicăieri în altă parte. E făcută pentru locurile astea *(arată cu brațul cîmpia)*. Numai aici o vezi că e infinită...

INTERPRETUL II: Dar o facem înaltă, Maestre. O facem cît vreți de înaltă. Ce-s treizeci de metri? O facem de trei sute, de cinci sute de metri!... Cît vreți dumneavoastră de înaltă.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BRÂNCUŞI: Dacă o fac mai înaltă, nu mai e nesfîrşită. Spune-le asta. Şi mai adaogă şi de la dumneata...

(Face cîţiva paşi spre Poeţi, care-l salută respectuos).

POET I: O să se mai amîne mult, Maestre?

BRÂNCUŞI *(în glumă, enigmatic)*: De cîte ori o mai fi nevoie.

POET II *(arătînd groapa)*: Dar tot aici o fixaţi, nu e aşa, Maestre?

BRÂNCUŞI: Dar unde ai fi vrut? În Grădina Publică? Sau în faţa gării? *(rîde)*

POET III: Circulă tot felul de zvonuri. Uite, bunăoară... *(caută cu ochii pe reporter, care, după ce luase multe fotografii, dispăruse spre dreapta îndată ce-l văzuse pe Brâncuşi că se apropie de grup)* Era cineva aici, care spunea că... *(ezită)*

BRÂNCUŞI: Ce spunea?

(În acea clipă Doamna se apropie de Brâncuşi).

DOAMNA: Bonjour, Maître ! Vous ne me reconnaissez pas? On s'est rencontré à Paris, chez les...

BRÂNCUŞI *(care a privit-o, fix, cercetător)*: Parcă îmi amintesc ceva. Dar vag, vag de tot...

DOAMNA: E drept, au trecut cîţiva ani de-atunci. Şi la vîrsta mea, cîţiva ani, Maestre, pot însemna foarte mult *(rîde)*.

BRÂNCUŞI: La vîrsta dumitale? *(rîde cu poftă)*.

DOAMNA: Vai, Maestre, cum vă recunosc ! Aşa rîdeaţi şi în seara aceea, cînd, nu mai ştiu à propos de ce, vă spuneam că sunt savantă, frumoasă şi deşteaptă foc. Şi Dumneavoastră, Maestre, puţin maliţios, dar drăguţ, foarte drăguţ, m-aţi întrebat: Dar de ce spuneai că eşti frumoasă?... Nu vă mai aduceţi aminte? *(Către Poeţii care se adunaseră în jurul lor)* Evident, nu-şi mai aduce aminte !

(Poeţii rîd încurcaţi).

BRÂNCUŞI *(continuînd s-o privească)*. Şi cînd spuneai că ne-am întîlnit la Paris?

DOAMNA: Acum trei ani, Maestre. În 1934. Şi tot atunci, în seara aceea, v-am întrebat dacă aţi accepta să mă învăţaţi să dansez. Şi, cu multă bunătate, mi-aţi răspuns: Eu? Dar eu sunt sculptor, numai sculptor !

BRÂNCUŞI: Ah, da, acum îmi aduc aminte. *(După o pauză)* Era o noapte cu lună. *(Rîde enigmatic)*: Mă, mă, mă, cîte se mai pot întîmpla pe lumea asta.

DOAMNA: Dar, dacă-mi daţi voie, aş vrea să vă prezint un tînăr Poet din Capitală. A venit special ca să vă întîlnească.

(Poetul se apropie timid, îşi spune numele, în şoaptă, şi strînge mîna lui Brâncuşi).

BRÂNCUŞI: Îţi spun de la început că nu dau interviuri. Şi să nu mă întrebi de unde i-am găsit *(arată către grupul de vizitatori străini)*, cum au ajuns aici, că nu ştiu. Nu e zi lăsată de la Dumnezeu ca să nu bată la poartă. Dar bat degeaba, pentru că nu le deschid. Nu primesc decît Joia.

INTERPRET I: Dar nu-i păcat de Dumnezeu, Maestre?

BRÂNCUŞI *(ca şi cînd nu l-ar fi auzit)*: Numai Joia după amiaza. E ziua mea de sindrofie.

INTERPRET II: Au primit încă o telegramă de la New York. Au primit-o azi dimineaţă, dar nu mi-au arătat-o decît adineaori. Acceptă orice condiţie. Iar despre sumă, v-am spus, suma o fixaţi dumneavoastră...

INTERPRET I: Dar nu e vorba numai de bani. Înainte de toate, importă locul. Şi ce loc e mai important decît Parisul?

BRÂNCUŞI: Evident, evident. Şi Parisul, şi New Yorkul, şi Tîrgu Jiu, toate locurile sunt importante, dacă ştii ce să faci cu ele. *(Zîmbind enigmatic)* Şi cu ele, şi *prin* ele...

DOAMNA: Dar India, Maestre?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BRÂNCUŞI: Mai ales India. (*După o pauză*) Dacă ştii ce să faci acolo... (*Adresîndu-se celor doi interpreţi*) Explicaţi-le cum are să fie. Porneşte de-aici (*arată groapa*) din ciment, şi e toată din oţel — şi se înalţă, se înalţă pînă n-o mai vezi...

(*Interpreţii explică celor două grupuri*).

DOAMNA: Cum spune şi poetul nostru: dintr-o groapă ajunge pînă la Cer.

POETUL DIN CAPITALĂ (*timid*): Era de fapt, o întrebare. Vă întrebasem de ce este coloana un simbol al condiţiei umane.

BRÂNCUŞI: Dar cine spune asta?

DOAMNA: Eu (*rîde*). Eram între Poeţi şi, evident, discutam simbolismul Coloanei.

POETUL DIN CAPITALĂ (*prinzînd curaj*): Dumneavoastră ce credeţi, Maestre? Este sau nu este Coloana, un simbol al condiţiei umane?

BRÂNCUŞI (*ridicînd din umeri*): Nu mă întreba pe mine. Eu v-am făcut Coloana ca să vă amintească că drumul spre cer e greu, e anevoios. Nu poţi ajunge acolo zburînd, ca păsările. Trebuie să urci. Şi orice urcuş e greu; uneori urci cu mîinile şi cu picioarele...

INTERPRETUL I (*apropiindu-se şi îndrăznind să-l întrerupă*): Domnii vor să vă mulţumească, Maestre, şi să vă salute, să vă spună rămas bun. Trebuie să treacă pe la hotel, să-şi ia valizele...

BRÂNCUŞI (*întorcîndu-se spre grupul de vizitatori străini şi salutîndu-i cu mîna*): Spune-le că mi-a făcut multă plăcere să-i cunosc. (*Continuînd să-i salute cu mîna*) Au revoir, au revoir. Et merçi d'être venus! Good-bye! (*Cîţiva se apropie să-i strîngă mîna. Se aud frînturi de fraze în diverse limbi*) Good-bye!

INTERPRETUL II: Noi ne mai vedem, Maestre, la inaugurare.

INTERPRETUL I: Poate ne mai vedem şi înainte...

BRÂNCUŞI (*continuînd să strîngă mîini*): Ne mai vedem, desigur. Ne mai vedem. (*Întorcîndu-se către Poetul din Capitală*). Nu ştiu dacă înţelegi ce vreau să spun, cînd spun că orice urcuş e greu...

POETUL DIN CAPITALĂ: Volţi să spuneţi că orice creaţie implică un mare efort...

BRÂNCUŞI: Un foarte mare efort, tinere! Muncă, muncă, trudă, renunţare. Nu te poţi înălţa altminteri.

POET I: Deci, pentru dumneavoastră, Maestre, efortul, munca, urcuşul, cum spuneţi, urcuşul pe care-l simbolizează Coloana, nu se referă numai la creaţia artistică, ci caracterizează condiţia umană în general, nu e aşa?

BRÂNCUŞI: Eu nu spun condiţie umană în general, dar despre asta e vorba. Către Cer, omul trebuie să urce pe jos, cu picioarele lui...

DOAMNA: Să urce pe jos, cu picioarele şi chiar cu mîinile lui, pe o Coloană ca asta. Şi de unul singur, căci Coloana e îngustă. Cu alte cuvinte, nu te apropii de Cer urcînd de la un etaj la altul, cum au crezut oamenii că se poate urca, atunci cînd s-au apucat să clădească Turnul lui Babel...

BRÂNCUŞI (*surprins*): Dar ce ţi-a venit să vorbeşti de Turnul lui Babel? Ce-are de-a face Coloana nesfîrşită cu Turnul lui Babel?

DOAMNA: N-are nimic de-a face, Maestre. Sînt două lumi cu totul separate. Dar şi cei care clădeau Turnul lui Babel voiau să ajungă la Cer. Greşeala lor era însă că ei credeau că se poate ajunge urcînd ca pe o şosea de munte, în serpentină, şi urcînd cu zecile şi cu sutele deodată...

BRÂNCUŞI: La asta nu m-am gîndit... Dar, cum spuneai, sunt două lumi cu totul separate.

POETUL DIN CAPITALĂ (*adresîndu-se Doamnei*): Şi atunci, Turnul lui Babel nu poate simboliza condiţia umană?...

DOAMNA (*rîzînd*): Răspundeţi-i, Mestre, răspundeţi-i dumneavosatră...

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

BRÂNCUȘI: Eu cu Turnul lui Babel nu vreau să am nimic de a face...
(*Către Poeți, lapidar, enigmatic*) Dar să știți că în afară de muncă nu prea sunt multe altele de învățat. De la cel mai mare meșter eu n-am putut afla decît atîta: să te ferești de artistul care se plînge că muncește prea mult — dar să-ți fie frică de acela care, dacă a făcut ceva desăvîrșit, crede că nu se mai poate întrece! ... Să vă fie frică!... Și-acum, haideți acasă că s-a întunecat...
(*Salută cu mîna grupul întreg și pornește spre stînga. Doamna se îndreaptă încet, visătoare, spre dreapta. Poeții se privesc cîtva timp între ei, nehotărîți*).
POET I: Interesant, foarte interesant...
POET III: Și de fapt, tot aici are s-o ridice.
POET II (*întrerupîndu-l*): L-ați văzut pe reporter? Parcă ar fi intrat în pămînt.
SEMINARISTUL: Și dacă totuși o fi adevărat?
POET III: Dar atunci de ce a luat atîtea fotografii? Dacă nu se mai ridică aici (*arată*), de ce-a fotografiat-o de atîtea ori?
(*Grupul se îndreaptă încet spre stînga*)
POETUL DIN CAPITALĂ: Aș avea ceva material pentru un interviu. Dar spunea că nu dă interviuri, și mă întreb ce va spune dacă va...
POET II (*întrerupîndu-l*): Nu va spune nimic. Maestrul nu citește ziare nici reviste. Publică fără grijă. Poți să aduci vorba și despre noi... Așa, în legătură cu Coloana...
(*Scena rămîne cîtva timp goală. Lumina a scăzut. Doamna intră din dreapta, își ridică gulerul pardesiului ca și cum s-ar fi făcut frig și se apropie de groapă. Se apleacă și ia o mînă de pămînt. Păstrează cîtva timp pămîntul în palmă, apoi începe să-l zvîrle puțin cîte puțin, în groapă. Brâncuși, intră repede din stînga, ca și cum i-ar fi fost teamă să n-o mai găsească*).
BRÂNCUȘI: Te-am căutat a doua zi de dimineață sub butoi. Te-am căutat și în grădină. Te-am căutat peste tot. Plecaseși.
DOAMNA: Vă rog să mă iertați, Maestre, dacă am plecat așa, fără să vă mulțumesc, fără să-mi iau rămas bun... (*rîzînd*) Ați văzut ce politicoși sunt directorii de Muzee, și proprietarii de Galerii, și negustorii de opere de artă... Au venit toți să vă salute.
BRÂNCUȘI (*privind-o lung*): Te-ai schimbat mult în două, trei luni...
DOAMNA: Am fost tot pe drumuri, Maestre. Am fost și la Paris... Mă plimbam serile prin fața atelierului din Impasse Ronsin...
BRÂNCUȘI: Și azi de ce-ai venit? Ți-era teamă că nu am terminat Coloana? Am terminat-o E gata. O toarnă acum în oțel, la Turda.
DOAMNA: Aflasem că ați terminat-o, Maestre. Aflasem, de asemenea, că s-a amînat din nou inaugurarea. Și atunci am venit să văd cum arată locul (*întinde brațul spre cîmpie*). Ce bine l-ați ales!... Și oțelul, Maestre, oțelul din care se toarnă Coloana, ce bine l-ați ales! Singurul oțel care va rămîne inocent pînă la sfîrșitul lumii...
BRÂNCUȘI: Tu ai ceva pe suflet. Și tot la lucrul acela te gîndești... Ca și în noaptea aceea, cînd voiai cu orice preț să afli ce am de gînd să fac eu în India... (*zîmbește*) Și pînă la urmă, tot n-ai aflat!
DOAMNA: E adevărat, Maestre? Așa credeți, că voiam cu orice preț să aflu cum o să construiți monumentul din Indor?
BRÂNCUȘI: Tot pe lîngă monument, tot pe-acolo te învîrteai...
DOAMNA (*rîde*): Vai Maestre, ce tînăr ați rămas! Cum vă poate păcăli oricine. Pînă și un copil vă poate păcăli... Ca să vă spun adevărul, Maestre, mă interesa India pentru că India, și monumentul din Indor, vă interesau pe dumneavoastră. Vă «interesa» e puțin spus: de fapt, vă obseda... Dar eu mă tot gîndeam la Coloană, mă întrebam ce se întîmplă cu Coloana.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BRÂNCUŞI: Ei, acum linişteşte-te, că ai văzut, am terminat-o!

DOAMNA: Ştiu, Maestre, şi niciodată n-o să ghiciţi cît am fost de fericită cînd am aflat. Şi n-am fost numai eu fericită. O lume întreagă, Maestre, o lume întreagă ... Şi acum vine rîndul Muntelui ...

BRÂNCUŞI: Nu ţi-am spus că tot pe lîngă el te învîrteşti ...

DOAMNA: Acum, da, Maestre. Acum, că se toarnă în oţel Coloana ...

BRÂNCUŞI: Nu prea înţeleg ce vrei să spui ...

(Doamna îl priveşte lung, zîmbind trist şi apoi scutură ultimele fire de pămînt în groapă).

BRÂNCUŞI: Şi nu înţeleg nici de ce, de cînd am venit, tot te joci cu ţărîna. Lasă ţărîna în pace! Eu sînt de la ţară, ştiu ce-ţi spun: nu te juca cu ţărîna, las-o în pace! ...

DOAMNA: Îmi adusesem aminte de ce spunea adineauri Poetul despre condiţia umană, că pleacă dintr-o groapă şi ajunge la Cer. El spunea asta în legătură cu simbolismul Coloanei, dar e tot una. Mă gîndeam la «condiţia umană», cum îi spun Poeţii şi fără să vreau mi-am afundat mîna în ţărînă. Poate simţeam nevoia să mă apropii din nou de Mama Pămînt ... *(Brusc, cu un alt ton)* Dar s-a făcut tîrziu, Maestre. Trebuie să plec. Să nu pierd ultimul tren.

BRÂNCUŞI: Haide, că te conduc eu la gară.

DOAMNA: E adevărat, Maestre? Mă conduceţi la gară? Nici nu ştiţi cît de fericită mă faceţi! Cîte n-am să povestesc mai tîrziu: Cu Maestrul Brâncuşi, noaptea, pe străzile pustii, şi umblînd din ce în ce mai repede, căci ne grăbeam, ca să pot prinde ultimul tren! *(Îl priveşte cu fervoare)* Ultimul tren, Maestre!

BRÂNCUŞI: Ultimul, din noaptea asta. Căci o să mai vii, nu e aşa? O să vii, în două, trei săptămîni, în două, trei luni, la inaugurare.

DOAMNA: Oh, Maestre, cine ştie unde am să fiu în două, trei săptămîni! Şi ce să caut eu la inaugurare? Cînd toate s-au încheiat, toate au ieşit bine, şi acum vine răsplata, şi odihna, şi gloria — ce să mai caut şi eu? Nu mi-e de ajuns că aud de la alţii despre toate astea? *(Se apropie de el)* Dar acum, cînd începe noaptea şi se lasă frig, îmi place să ştiu ca o să vă aşezaţi acolo, pe scăunaşul de lemn, de lîngă vatră, şi ca în fiecare noapte o să vă gîndiţi la Munte, şi la monumentul din Indor ...

BRÂNCUŞI *(rîzînd)*: Nu ţi-am spus eu că tot pe-acolo te învîrteşti?!

DOAMNA *(privindu-l deodată cu gravitate)*: Oh, Maestre, ce fericită aş fi să nu mă mai învîrtesc tot pe-acolo! Să ştiu că veţi fi din nou vrăjit de India ca acum trei, patru luni. Şi că n-o să vă mai mulţumiţi, ca pînă acum, să visaţi la Monument, ci o să începeţi să-l lucraţi.

BRÂNCUŞI *(nerăbdător)*: Nu-i purta tu de grijă Monumentului! Ţi-am spus că-l am întreg în minte. Şi într-o bună zi am să-l fac.

DOAMNA: Atunci, Maestre, ce mai aşteptăm?... Eu am un biet tren de noapte, şi trebuie să-l prind, căci e ultimul tren. Dar Constantin Brâncuşi are o viaţă întreagă înaintea lui. Nu i-a venit încă timpul să se grăbească, să se gîndească la ultimul tren ... Dar să ştiţi, Meastre, că Daedalus nu ne aşteaptă.

BRÂNCUŞI *(rîzînd)*: Oh, cîte zile fripte mi-ai făcut, toată toamna asta cu Daedalus al tău! De unde oi fi scornit tu poveştile acelea cu labirintul şi tot ce-a mai urmat?!

DOAMNA *(zîmbind)*: Le ghiceam în mintea dumneavoastră, Maestre, şi vi le povesteam ca să vi le reamintiţi ... Şi acum văd că le-aţi uitat din nou ... *(Cu gravitate)* Dar să ştiţi că el nu ne aşteaptă, Maestre. Lucrează zi şi noapte, în inima Muntelui, în labirintul lui. Şi ne-a luat-o de mult înainte.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

BRÂNCUŞI: Cine a luat-o înainte? Şi cine zici că nu ne aşteaptă?

DOAMNA: Nimeni nu aşteaptă, Maestre. Aici, pe pămînt, nu aşteaptă nimeni.

BRÂNCUŞI: Te gîndeşti la tren. Tot ţi-e frică să nu scapi ultimul tren. Atunci, linişteşte-te. Ai să-l prinzi, îţi spun eu. Cunosc orariul pe dinafară.

DOAMNA: E adevărat, Maestre? E adevărat că nu înţelegeţi?

BRÂNCUŞI *(surprins)*: Ce să înţeleg?

DOAMNA: Că *nu există* ultimul tren? Că numai după ce îl pierdem descoperim că a fost ultimul — dar atunci e prea tîrziu! . . . Cum s-ar putea întîmpla cu mine în noaptea asta . . .

BRÂNCUŞI: Dacă ţi-am spus că ai să-l prinzi!

DOAMNA: Cum se va întîmpla cu fiecare din noi într-o zi. Chiar şi cu Constantin Brâncuşi. Dar asta o să fie tîrziu, Maestre. Foarte tîrizu . . . Dar de ce, Maestre, de ce nimeni nu poate spune despre nimeni altcineva că *lui* nu i se va întîmpla niciodată? De ce?

BRÂNCUŞI: Eu ştiu la ce te gîndeşti tu, dar nu-ţi răspund.

DOAMNA *(luîndu-i braţul şi pornind încet spre stînga)*: Să nu răspundeţi, Maestre, să nu răspundeţi niciodată! Oricine v-ar întreba, oricum v-ar întreba, să nu răspundeţi! Dacă bănuiţi că vă întreabă de ultimul tren, să nu răspundeţi! Oricine o fi!

(Cortina)

ACTUL III

După aproape 20 de ani. Noaptea de 15—16 martie 1957. Scena este aproape aceeaşi din actul II. Coloana se înalţă în planul al doilea, către stînga. Nu i se vede vîrful. Salcîmul a crescut mult în douăzeci de ani. I se ghicesc mugurii. La ridicarea cortinei se zăresc foarte departe, cîteva case şi o stradă, luminate electric. Luminile se vor stinge treptat către mijlocul actului. Noapte clară de primăvară timpurie. Lumină de lună, care dă Coloanei un luciu aproape fosforescent.

În primul plan, pe dreapta, o bancă de lemn.

La ridicarea cortinei, Fata se desprinde încet dintr-o zonă de umbră, pe stînga. Pare de aceeaşi vîrstă ca în actul I şi este îmbrăcată la fel. Puţin timp în urmă, Brâncuşi intră din dreapta, înaintînd anevoie, şchiopătînd. Înfăţişarea pe care o avea în ultimele luni de viaţă. Pare foarte obosit. Cînd se aşează pe bancă, oftează şi rămîne cu privirile pironite pe Coloană. Dar la răstimpuri oboseala dispare, replicile vor avea timbrul bărbătesc din 1937 şi va rîde aproape cu aceeaşi forţă şi sănătate ca atunci. Cînd dă cu ochii de Fată nu pare surprins şi figura i se luminează.

FATA *(apropiindu-se, mai mult şoptind)*: Maestre! Nu mă mai recunoaşteţi Maestre?

BRÂNCUŞI: Bată-te să te bată, tot aicea eşti? *(O priveşte clătinînd din cap)* Şi parcă iar ai întinerit . . . Sau poate mi se pare mie, că de la o vreme nu mai văd atît de bine . . .

FATA: Vi se pare, Maestre. Nimeni nu întinereşte.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BRÂNCUŞI: Ei vezi, cîte lucruri mă înveţi tu pe mine! *(Rîde)* Tu, nu ştiu ce-oi face, dar eu am îmbătrînit. Dacă merg pe 82 de ani...

FATA: Mulţi înainte, Maestre!

BRÂNCUŞI: Ei bată-te să te bată, asta-mi place, mulţi ani înainte la vîrsta mea! Se apropie ziua domnişoară. Sau noaptea, cum o vrea Dumnezeu să aleagă.

FATA: Să-l lăsăm să aleagă, Maestre, și să nu ne mai gîndim *(Face un pas spre el)* *Nu vă mai gîndiţi*, Maestre!...

BRÂNCUŞI: Îmi place de tine că nu te-ai schimbat! Parcă ai fi ca atunci, cînd ai ieșit de sub butoi! *(Rîde)*

FATA: Cum vă aduceţi aminte de toate, Maestre!

BRÂNCUŞI: Nu chiar de toate... Dar, ce vrei, sunt bătrîn, Şi sunt obosit. Mă simt foarte obosit... Uite, chiar în clipa asta, parcă mă simt mai vlăguit ca niciodată. *(Priveşte, parcă speriat, Coloana, şi încearcă să se scoale de pe bancă).*

FATA *(făcînd încă un pas şi oprindu-se chiar în faţa lui)*: Nu-i nimic, Maestre! Trece, o să vedeţi cît trece de repede... Aduceţi-vă aminte cît eraţi de obosit acum cîţiva ani, atunci cînd aţi căzut şi v-aţi rupt femurul şi aţi fost internat la Spitalul Foch din Suresnes! Şi atunci vă simţeaţi foarte obosit, şi pe urmă, aţi văzut, v-aţi revenit.

BRÂNCUŞI *(surprins)*: Dar de unde ştii tu de Spitalul din Suresnes?

FATA: Cine nu ştie? A aflat toată lumea.

BRÂNCUŞI *(căutînd cu ochii în jurul băncii)*: Şi mă întreb unde am pus bastonul, că de-atunci umblu în baston...

FATA *(precipitat, ca şi cum ar fi vrut să ascundă ceva)*: Nu-l mai căutaţi, Maestre! L-aţi lăsat pe undeva. Îl găsim noi, mai tîrziu.

BRÂNCUŞI: N-aveam unde să-l las, că am venit de-a dreptul aici... Aş fi vrut să mă duc întîi la Hobiţa, la mine în sat... Dar nu mai am pe nimeni acolo... Am venit aici, să mai privesc odată Coloana... *(Dă să se ridice)*

FATA *(punîndu-i mîna pe umăr)*: Staţi aşa, Maestre, că de-aici o priviţi mai bine. De pe banca aceasta, se vede cel mai bine.

BRÂNCUŞI *(cu ochii pe Coloană)*: E adevărat că se vede mai bine... *(Întoarce capul spre Fată, zîmbind)* Doctorii voiau să mă interneze iar, într-o clinică. Spuneau că mă pot îngriji mai bine într-o clinică, şi poate aveau dreptate. Ce vrei, sunt bătrîn. Şi sunt şi bolnav. Inima, rinichii... Dar le-am spus *(încearcă să rîdă)* Aduceţi-mi Coloana, şi pînă mîine dimineaţă nu mai am nimic!

FATA: Foarte bine le-aţi răspuns! Şi-o să vedeţi, mîine, poimîine, o să vedeţi, o să vă simţiţi din nou bine.

BRÂNCUŞI: Cum o vrea Dumnezeu. Dar bine că am putut ajunge pînă aici. N-am mai văzut Coloana din 1938, de cînd am înălţat-o. Am o fotografie mare, mare de tot în atelier... Dar ce se compară...

FATA: Cîte n-am auzit vorbindu-se despre fotografia asta!... Şi pe cîţi nu i-am întrebat: Dar nu vi se pare ea că e oarecum stingheră, fotografia Coloanei, fără perechea ei?... Uneori spuneam fără *replica ei*... Evident, nu înţelegeau. N-aveau cum să ştie că eu mă gîndeam la Monumentul din Indor...

BRÂNCUŞI *(încercînd să rîdă)*: Tu ai ceva cu Monumentul din Indor... De cîte ori ne întîlnim, tot de el aduci vorba.

FATA *(cu fervoare)*: Dar dumneavoastră, Maestre? Cîţi ani *numai la el* vă gîndeaţi, şi chiar atunci cînd nu-i pomeneaţi numele, numai de Monument vorbeaţi?

BRÂNCUŞI *(interesat deodată, prinzînd puteri)*: Dar de unde ştii tu toate astea? Ai fost la Paris?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FATA: Nu, Maestre. Aş fi vrut, dar n-am apucat să ajung pînă la Paris ... Dar aflam de la prieteni, din ziare ... Adică, mai precis, eu ghiceam din ce citeam, din ce mi se povestea, că dumneavoastră tot la Monument vă gîndeaţi.

BRÂNCUŞI: E adevărat. Ai ghicit . bine ... Atîţia ani, nu mă puteam gîndi la altceva. Şi s-a aflat. Nu ştiu cum au făcut, pentru că eu nu prea vorbeam de asta, dar au aflat. Şi au început să vină să mă întrebe ... Odată au dat buzna peste mine, în Atelier, o sumă de tineri. Nu-i cunoşteam. Mulţi erau străini. Americani, suedezi, mexicani. Spuneau că veniseră *să afle* ...

(Scena se cufundă în întuneric. Cîteva secunde în urmă, în zona de lumină a unui reflector, Brâncuşi, aşa cum era cu vreo 12—13 ani mai înainte, înconjurat de tineri. Cîţiva vorbesc între ei gesticulînd, alţii se adresează lui Brâncuşi, dar nu se aud decît cuvinte izolate.)

BRÂNCUŞI *(ridicînd braţul)*: Staţi ! Potoliţi-vă. Nu vorbiţi toţi deodată, că nu mai înţeleg nimic ! *(Către un tînăr de lîngă el)* Spune dumneata întîi. Spuneai că aţi venit să aflaţi. Ce vreţi să aflaţi ?

TÎNĂRUL *(timid)*: Întîi şi întîi, ne-ar fi interesat să vedem ...

ALTUL *(întrerupîndu-l)*: Nu numai să vedem ce lucraţi acum, dar mai ales să ne spuneţi în ce sens ...

ALTUL *(întrerupîndu-l)*: Să ne ajutaţi să înţelegem ...

BRÂNCUŞI *(zîmbind)*: Ce-aş putea să vă spun mai mult decît v-am spus pînă acum ? Ce-am spus, bunăoară, făcînd Coloana ?

TÎNĂRUL I: Aţi făcut Coloana, dar aţi lăsat-o acolo, în România, şi noi n-o putem vedea. Faceţi *alta*, pentru noi !

BRÂNCUŞI: Alta nu mai pot face. Şi nici nu trebuie ...

TÎNĂRUL II: Faceţi *altceva*. Pentru noi, tinerii din ziua de azi. *Alceva*, cu *alt* sens, *alt* simbol ...

TÎNĂR III: Cine mai crede, astăzi, că se poate înălţa pînă la Cer ?

TÎNĂR IV: Pe cine mai interesează *astăzi*, Cerul ?

BRÂNCUŞI *(zîmbind, amuzîndu-se)*: Dar voi, cînd sînteţi fericiţi, unde vă uitaţi ? Nu vă uitaţi la Cer ?

TÎNĂR I: Ne uităm şi noi la Cer, dar *altfel*.

TÎNĂR III: Şi nu vrem să ne înălţăm atît de sus.

UN STRĂIN *(cu brio)*: Nu ne mai ispiteşte ascensiunea, *Maestro* ! De aceea vrem altceva.

BRÂNCUŞI: Atunci ne potrivim. Căci şi eu, toată viaţa numai asta am făcut: *altceva*.

TÎNĂR IV: Dar faceţi şi pentru noi. Aţi făgăduit că o să construiţi un Monument în India pentru *toţi oamenii* ...

TÎNĂR II: Pentru toţi oamenii, din *toate* timpurile.

BRÂNCUŞI: Dar Măiastra ? Dar Coloana ? Aşa le-am făcut: pentru toţi oamenii, din toate timpurile.

TÎNĂR I: Ştim, *Maître*, ştim — şi de aceea le admirăm, şi ne inspiră ...

ALTUL *(întrerupîndu-l)*: Şi le imităm pe cît ne ajută puterile.

TÎNĂR IV: Dar vrem şi altceva, ceva *nou*, pentru noi, cei de azi, şi din toate timpurile.

UN STRĂIN: Aşa cum aţi făgăduit să faceţi în India ...

BRÂNCUŞI: Niciodată n-am făgăduit nimănui, nimic.

UN STRĂIN *(cu brio)*: V-aţi făgăduit dumneavoastră, *Maestro* ! Aşa aţi spus. Aţi mărturisit de mai multe ori că v-aţi făgăduit să creaţi opera pe care nu îndrăzneşte nimeni să şi-o închipuie ...

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

TÎNĂR II: Dar nouă ne place să ne închipuim că va fi pentru noi, că va fi *opera noastră* . . .
TÎNĂR III: Şi atunci — de ce în India? De ce n-o faceţi aici, pentru noi toţi . . .
FATA *(apărînd din întuneric)*: Spuneţi-le, Maestre, ce-o să faceţi şi *cum* o să faceţi. Vorbiţi-le de Daedalus . . .
CÎŢIVA TINERI: Daedalus! În sfîrşit! . . .
UN STRĂIN: În sfîrşit; i-aţi pronunţat numele, *Maestro!*
TÎNĂR I: De cînd aşteptam să ne vorbiţi de el!
TÎNĂR IV: Daedalus! singurul nume care este, pentru noi, simbol şi totodată model. Daedalus, *Maître!*
CÎŢIVA TINERI: Spuneţi-ne, vorbiţi-ne de el, de Daedalus!
BRÂNCUŞI *(descurajat, către Fată)*: Ce-aş putea să le spun? Aşa, ca să înţeleagă . . .
FATA: Vorbiţi-le de labirint. Spuneţi-le cum aţi răspuns labirintului.
TÎNĂR I: E adevărat? I-aţi răspuns, Maestre?
TÎNĂR II: Dacă i-aţi găsit răspunsul, înseamnă că i-aţi descifrat misterul. Şi atunci. . .
TÎNĂR III *(întrerupîndu-l)*: Spuneţi-ne cum aţi făcut, cum aţi reuşit să-l descifraţi!
ALTUL: De aceea am venit să ne explicaţi, să ne luminaţi.
BRÂNCUŞI: Numai Monumentul are să vă poată învăţa şi lumina. Şi într-o zi am să-l fac şi am să vi-l arăt . . .
UN STRĂIN: Dar Daedalus, *Maestro*, şi labirintul? Cum aţi răspuns labirintului?
TÎNĂR IV: Aţi făcut altul în loc?
TÎNĂR I: Seamănă sau nu seamănă?
BRÂNCUŞI *(zîmbind)*: Asta rămîne deocamdată un secret al meu. Dar dacă vreţi, vă dau cheia — şi unii din voi vor dezlega singuri enigma.
UN STRĂIN: Nu e o enigmă, *Maestro*, şi nici un secret. E o taină.
ALTUL: Un mister. Labirintul este cel mai profund mister . . .
TÎNĂR IV *(întrerupîndu-l)*: Şi totuşi singurul care poate fi înţeles.
TÎNĂR II: De aceea ne pasionează: este şi în afara şi înlăuntrul nostru.
TÎNĂR IV *(întrerupîndu-l)*: . . . Şi atunci, evident, cît timp nu înţelegem misterul, ne rătăcim.
UN STRĂIN: Daţi-ne cheia, *Maestro!*
BRÂNCUŞI: Nu pot *descrie*, Monumentul, aşa că nu vă pot arăta cum am răspuns lui Daedalus. Dar dacă am să vă spun că în labirint, ca şi în Monumentul din Indor, nu se poate intra decît *coborînd întîi sub pămînt*, şi că, în labirint ca şi în Monumentul meu, trebuie să pătrunzi *singur* ca să poţi ajunge pînă în centru, la lumină — şi dacă aveţi şi imaginaţie, atunci veţi ghici *cum* l-am răspuns lui Daedalus.

TÎNĂR I: O să ghicim, *Maestro*, o să ghicim răspunsul.
BRÂNCUŞI: Ei bine, asta aştept şi eu, să văd cum o să ghiciţi.
TÎNĂR II: Dar cînd are să fie gata Monumentul?
TÎNĂR III: Cînd o să-l putem contempla, şi, mai ales . . .
TÎNĂR IV *(întrerupîndu-l)*: Cînd o să putem pătrunde în el?
UN STRĂIN: Căci sîntem tineri, *Maestro*, şi vrem să-l cunoaştem *acum*, cît mai e timp şi cît mai putem înţelege.
ALTUL: Cînd se va întîmpla asta, *Maestro?*
BRÂNCUŞI *(întunecîndu-se)*: Toţi, toţi mă întrebaţi acelaş lucru: cînd are să fie gata? *Cînd?* . . . Parcă eu n-aş vrea . . .
(După cîteva clipe de întuneric, decorul de la începutul actului)
BRÂNCUŞI *(pe bancă)*: Parcă eu n-aş fi vrut . . .

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FATA: Și cîte altele le-ați fi putut răspunde, Maestre... Cîte altele...
BRÂNCUȘI: Dar fiecare din ei își închipuie Monumentul așa cum i-ar fi plăcut lui să-l facă dacă ar fi fost Constantin Brâncuși *(rîde)*. Și cînd descopereau, din ce apucam să le spun, că Monumentul nu seamănă cu imaginea pe care și-o alcătuiseră ei, erau dezamăgiți.
FATA: Nu era numai vina lor, Maestre. Căci nu le-ați spus niciodată cum va arăta Monumentul. Și atunci, fiecare și-l imagina din frînturi de conversație.
BRÂNCUȘI: Și cu toate acestea, știau destule lucruri. Nu-mi dau seama cum le aflaseră: poate de la prieteni... Dar mă pomeneam, așa, că vin să mă întrebe într-o zi unul, în altă zi altul.
(Se repetă jocul de lumini. Brâncuși, cu mîinile la spate, privește amuzat un tinerel îmbrăcat excentric).
TÎNĂRUL CRITIC: Așadar, *Maître*, intrăm unul cîte unul, și intrăm pe sub pămînt, iar cînd pătrundem în Templu...
BRÂNCUȘI: Cine v-a spus că e un Templu?
TÎNĂRUL CRITIC: Toată lumea știe că va fi un Templu. Evident, un Templu unic în felul lui, dacă nu poate intra decît un singur om deodată.
BRÂNCUȘI *(rîzînd)*: De fapt, dacă ar vrea, ar putea intra o sută, două și atunci ar fi într-adevăr un Templu.
FATA *(apărînd din zona de întuneric)*: Explicați-i, Maestre, că s-ar putea să nu înțeleagă!
BRÂNCUȘI: Sunt sigur că nu înțelege.
TÎNĂRUL CRITIC: Știu ce este un templu.
FATA: Este locul unde se adună oamenii ca să se roage, să implore și să jertfească împreună.
TÎNĂRUL CRITIC: Mai sînt și alte definiții posibile.
BRÂNCUȘI: Ei bine, Monumentul meu nu se lasă prins de niciuna din definițiile pe care le cunoști.
TÎNĂRUL FILOZOF *(apărînd din întuneric cu o carte în mînă)*: Să căutăm în Larousse, *Maître*, să căutăm în Littré...
BRÂNCUȘI: Degeaba cauți, definiția Monumentului meu n-ai s-o găsești.
TÎNĂRUL FILOZOF *(izbucnind în rîs)*: Glumeam, *Maître*. Cine mai caută astăzi definiții în Enciclopedii și Dicționare? De aceea eu venisem cu Poetul meu favorit. Dar cum îl știu pe dinafară, nu-l mai consult. *(Bagă cartea în buzunar)* Să vă spun ce înțelegem noi prin Templu, Jacques și cu mine. Înțelegem acel loc din lumea noastră care n-a făcut niciodată parte din lumea noastră.
BRÂNCUȘI: Bine, voi sunteți poeți, sunteți filozofi, voi singuri înțelegeți ce spuneți... Dar Monumentul din Indor nu va fi un Templu, pentru că cel care intră acolo nu vine nici să jertfească, nici să se roage. Vine ca să mediteze...
FATA: Explicați-le, Maestre.
BRÂNCUȘI: Sau, dacă preferați, să contemple.
FATA: Și este în așa fel construit, încît cel care nu poate rămîne singur, cel care nu simte nevoia să mediteze, sau cel căruia îi e frică de el însuși, de adevăr, și de Dumnezeu, *nu poate rezista*.
BRÂNCUȘI *(cu animație)*: Acesta e cuvîntul potrivit: nu poate *rezista*, și se întoarce repede afară, la lumină și căldură.
FATA: Monumentul îl elimină, așa cum...
TÎNĂRUL FILOZOF *(întrerupîndu-l)*: Știu, știu. Cunosc exemplul clasic: așa cum orice organism elimină un corp străin. Bunăoară...
TÎNĂRUL CRITIC *(întrerupîndu-l)*: Dar de ce trebuie să intrăm pe sub pămînt, *Maître*, de ce pe sub pămînt și de unul singur?

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BRÎNCUŞI *(rîzînd)*: Dar dumneata cum ai venit pe lume? N-ai venit singur? Şi de unde ai venit?

FATA: N-ai venit din sînul Mamei-Pămînt?

TÎNĂRUL CRITIC: Bine, asta a fost o dată, la început. De ce să ne mai repetăm, fiecare, naşterea noastră exemplară din sînul Mamei-Pămînt?

BRÎNCUŞI *(exasperat)*: Atunci n-ai înţeles nimic. Inutil să mai continuăm ... Nu înţelegeţi.

FATA: Lăsaţi-mă pe mine să le explic, Maestre. *(Se întoarce către tineri)*. Dar nu ne naştem din nou în fiecare dimineaţă cînd ne deşteptăm din somn şi din noapte? Şi nu renaştem în fiecare primăvară? Şi ne naştem din nou îndrăgostindu-ne, şi iarăşi din nou trezindu-ne dintr-o dragoste. Şi ...

TÎNĂRUL CRITIC *(întrerupînd-o)*: Bine, bine, asta e cu totul altceva. Asta este o exegeză personală, pe care unii o pot accepta, dar alţii o pot respinge. Pe noi ne interesează să-l ascultăm pe Maestrul Brâncuşi, să aflăm interpretarea lui Constantin Brâncuşi.

BRÎNCUŞI: Inutil să v-o mai repet dacă nu înţelegeţi ... Şi, drept să vă spun asta mă surprinde. Credeam că aveţi imaginaţie, şi văd că m-am înşelat. Mie nu-mi plac tinerii lipsiţi de imaginaţie. Una la mînă. Iar a doua la mînă ...

TÎNĂRUL FILOZOF: Şi de ce trebuie ca ...

BRÂNCUŞI: Nu mă întrerupe, pentru că eu vorbesc rar, de cîteva ori pe an, şi atunci vreau să spun tot ce am pe suflet ... A doua la mînă: nu-mi place să stau de vorbă cu oameni care nu înţeleg că orice operă de artă este un instrument de contemplaţie.

FATA: Băgaţi bine de seamă: nu un *îndemn* la contemplaţie, ci un instrument.

TÎNĂRUL FILOZOF: Evident, evident, asta am înţeles. Dar ca să contemplăm trebuie să *vedem*. şi de unde va veni lumina dacă Monumentul nu are nici porţi, nici ferestre?

TÎNĂRUL CRITIC: Intrăm pe sub pămînt, şi pătrundem — unde? Nu-i mai spun Templu, că văd că nu vă place. Dar oricum i-aş spune, ajung undeva unde mă găsesc, şi rămîn, singur. Singur — în întuneric?

TÎNĂRUL FILOZOF: Într-o hrubă luminată, mistic cu făclii? Sau va fi luminată electric?

BRÂNCUŞI *(care s-a amuzat nespus ascultîndu-l)*: De data asta nu mă pot supăra, pentru că aceeaşi întrebare mi-au pus-o meşteri mari, arhitecţi, artişti ... De unde vine lumina, dacă Monumentul n-are nici poartă nici fereastră? Nu poate veni decît de *sus*, de deasupra.

TÎNĂRUL CRITIC: Adică?

BRÂNCUŞI: Monumentul nu va avea acoperiş.

TÎNĂRUL FILOZOF: Dar spuneaţi că va fi săpat în munte, adînc în inima Muntelui.

BRÂNCUŞI: Foarte adînc.

TÎNĂRUL FILOZOF: Atunci, dacă nu va avea acoperiş ... Nu înţeleg. Va fi un fel de tunel?

BRÂNCUŞI *(rîzînd)*: Aş vrea să te văd meditînd în fundul unei gropi săpată în strîncă ! ...

TINERII şi FATA *(foarte curioşi)*: Atunci?

BRÂNCUŞI: Aici e tot secretul ... Nu va avea acoperiş, dar vor fi coloane, şi între ele vor fi firide, şi lumina Cerului va fi prinsă şi filtrată ...

TÎNĂRUL CRITIC: Nu înţeleg.

TÎNĂRUL FILOZOF: Eu înţeleg, dar nu pot vizualiza.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

BRÂNCUŞI: Poate ţi se pare doar că înţelegi . . . Dar gîndeşte-te că dacă vreau să-i răspund lui Daedalus . . .

TÎNĂRUL CRITIC: Daedalus? Ce-are a face Daedalus cu ce discutăm noi?

BRÂNCUŞI (*derutat*): Dar nu mi-aţi spus chiar voi, acum cîtva timp, că Daedalus vă pasionează, că vă este simbol şi model?

TÎNĂRUL CRITIC: Asta, cu simbolul şi modelul în orice caz, nu v-am spus-o noi . . .

BRÂNCUŞI: Bine, atunci erau alţi tineri cam tot de vîrsta noastră . . .

TÎNĂRUL FILOZOF: Asta, probabil, se petrecea acum cîţiva ani, *Maître*. Se vorbea mult de Daedalus acum cîţiva ani, cînd se descopereau romanele lui James Joyce. Dar azi, noi citim alţi autori. Bunăoară . . .

BRÂNCUŞI (*întrerupîndu-l*): Ce citiţi voi, este altă poveste. M-aţi întrebat de Monument, şi eu încercam să vă spun că nu seamănă cu nimic din tot ce s-a construit pînă acum. Şi nu seamănă pentru că, creînd Monumentul din Indor, eu răspund, de fapt, labirintului lui Daedalus.

FATA: Lăsaţi-mă pe mine să le explic, Maestre. Am să le explic dansînd.

TÎNĂRUL CRITIC: Dansînd? Asta ar fi interesant. Căci, într-adevăr, există multe dansuri labirintice. Să vedem cum ar arăta dansul Templului din Indor . . .

BRÂNCUŞI (*pierzîndu-şi răbdarea*): O să vedeţi asta mai tîrziu . . . Dar pentru că m-aţi întrebat cum va fi luminat Monumentul, vă răspund: aşa cum l-ar fi luminat şi Daedalus, dacă în centrul labirintului nu s-ar fi aflat Minotaurul . . .

FATA: Lăsaţi-mă pe mine să le explic, Maestre. Vă aduceţi aminte de la şcoală . . .

TINERII: De cînd învăţăm mitologia . . .

FATA: Vă aduceţi aminte: în centrul labirintului era închis Minotaurul şi eroul, Theseu, s-a luptat cu el, l-a biruit, şi l-a ucis . . .

BRÂNCUŞI: Ei bine, închipuiţi-vă că în centrul labirintului nu s-ar fi aflat Minotaurul; închipuiţi-vă că ajungînd acolo, Theseu sau oricare alt erou, oricine altcineva, ar fi avut o astfel de experienţă încît s-ar fi trezit deodată faţă în faţă cu el *însuşi*.

FATA: În loc de monstru mitologic, s-ar fi întîlnit pe *sine*.

BRÂNCUŞI (*stăpînindu-şi nerăbdarea*): Ei bine, dacă asta ar fi problema, cum ar fi luminat Daedalus un monument săpat în inima Muntelui? Labirintul lui, pe care-l construise ca să ascundă Minotaurul, nu era luminat. Dar Daedalus era meşter mare, meşter fără de pereche. Dacă ar fi vrut să construiască un Monument în al cărui centru te întîlneai cu tine însuşi, cum l-ai fi luminat?

TINERII: Într-adevăr, cum?

BRÂNCUŞI: Tot ce vă pot spune deocamdată, este că eu am găsit soluţia.

TÎNĂRUL CRITIC: Arătaţi-ne-o şi nouă, *Maître*.

BRÂNCUŞI: N-am cum să v-o arăt. O să înţelegeţi soluţia cînd veţi vedea Monumentul.

TÎNĂRUL FILOZOF: Arătaţi-ne atunci măcar macheta.

BRÂNCUŞI (*întunecîndu-se*): Cînd voi avea macheta, n-am să mă mai obosesc explicîndu-vă . . .

(*Scena se cufundă cîteva clipe în întuneric, apoi decorul de la începutul actului*)

BRÂNCUŞI (*aşezat pe bancă*): Vorbeam de oboseală, şi iată, m-a ajuns. Mă simt foarte obosit.

FATA: Nu vă mai gîndiţi, Maestre!

BRÂNCUŞI (*căutînd din nou bastonul cu privirile pe lîngă bancă*): Şi nu ştiu ce-am făcut cu bastonul. Că adineaori îl aveam . . .

FATA: Nu-l mai căutaţi, Maestre. O să-l găsim noi mai tîrziu.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

BRÂNCUŞI *(începînd să-şi revină)*: Mai tîrziu ! Mai tîrziu ! Aşa-mi spuneam: Am să vă găsesc mai tîrziu. *Mai tîrziu* . . .

FATA: Marele secret, Maestre? Sau ultimul amănunt care încă rezista?

BRÂNCUŞI: Nici măcar nu mai era un secret. Căci îl aveam întreg aici, înapoia pleoapelor. Dar nu izbuteam să fac o machetă care să sugereze cît de cît concepţia Monumentului. Orice schiţă pe care o încercam, arăta *altceva*; uneori arăta ceva foarte frumos, dar nu era Monumentul . . . Începusem să am îndoieli . . . Îmi spuneam că am îmbătrînit şi poate de aceea . . .

FATA: Poate de aceea nu mai pot crea ca altădată, nu mai pot exprima în materie ce *văd* înapoia pleoapelor . . .

BRÂNCUŞI: Trecea timpul. Îmbătrîneam. Îmi spuneam: Poate e ultimul tren . . .

FATA: Şi ultimul tren nu ne aşteaptă. Nimeni nu aşteaptă.

BRÂNCUŞI: Prietenii mei tineri încercau să mă încurajeze. Vorbeau de Tiţian.

FATA: Geniul n-are vîrstă, Maestre. Gîndiţi-vă la Tiţian, la Tintoretto.

BRÂNCUŞI: Astea le ştiu şi eu. Nu era vorba de asta . . .

FATA: Evident că nu era vorba de asta. Căci Tiţian a continuat să creeze. Cît ar fi fost de bătrîni, toţi artiştii de geniu au continuat să creeze. Şi Brâncuşi, numai Constantin Brâncuşi să se mulţumească făcînd copii după propriile lui capodopere?

BRÂNCUŞI: Presimţeam de mult că nu mi-a fost ursit să construiesc *eu* Monumentul. Dar nu asta mă frămînta. Vor veni alţii, mai tineri, care au viaţa întreagă înaintea lor, şi vor găsi milioanele de care au nevoie, vor putea lucra zece, cincisprezece ani să înalţe Monumentul. Dar trebuie să ştie *ce voiam să fac* — trebuie să le arăt macheta.

BRÂNCUŞI: Dar cum să le arăţi macheta unui Monument care nu-şi poate dezvălui sensul, şi frumuseţea, decît numai după ce a fost construit în întregime? A fost destul de greu, şi mi-au trebuit mulţi ani pînă l-am dat de rost, a fost greu să răspund la prima întrebare: cum să fac, ca *spaţiul* şi *lumina* să te silească să te găseşti pe tine însuţi?

FATA: Vă gîndeaţi tot timpul la India, Maestre! Vă gîndeaţi: cum aş putea, utilizînd doar *spaţiul* şi *lumina*, cum aş putea sili omul să mediteze şi să se descopere pe sine, să se identifice însfîrşit cu adevărata lui fiinţă, cu *atman*, să se recunoască drept ceea ce a fost de la început, şi n-a încetat niciodată să fie?

BRÂNCUŞI: Mă gîndeam la India, la *atman*, la Buddha, dar mă gîndeam şi la altceva . . .

FATA: Cum izbutesc să *silesc* pe oricine ar pătrunde în Monument să se găsească pe sine?

BRÂNCUŞI: Şi mă gîndeam ce noroc a avut Daedalus cu Minotaurul! Ce noroc, să nu ai decît problema asta: cum construiesc un Monument ca să ascund, să păzesc şi să asigur viaţa unui monstru? Nu era decît un singur posibil răspuns: Labirintul.

FATA: Fără problema luminii. Daedalus nu avea de rezolvat decît problema spaţiului.

BRÂNCUŞI: Pentru un meşter ca el, problema uşoară . . .

FATA: Trebuia doar să ştie cum să utilizeze spirale în aşa fel încât să fie luată drept o volută . . .

BRÂNCUŞI: Începusem să-l invidiez, nu ca pînă atunci, pentru geniul lui, ci pentru norocul pe care-l avusese, dîndu-i-se să rezolve problema Minotaurului, numai asta: problema monstrului . .

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

FATA: . . . Dar timpul trecea, Maestre, timpul trecea, şi Constantin Brâncuşi.

BRÂNCUŞI: Ei, tocmai asta voiam să-ţi spun acum, Constantin Brâncuşi îmbătrînise, dar mintea . . .

FATA: Geniul . . . .

BRÂNCUŞI: Mintea lui rămăsese aceeaşi. Aceeaşi care plăsmuise Coloana . . . Într-o zi, acum vreo zece ani, am rezolvat brusc problema Monumentului. Am înţeles . . . Şi de-atunci, m-am detaşat de tot. Nu mă mai interesează decît *esenţialul*.

FATA: Dar şi mai înainte, tot esenţialul vă interesa, Maestre. *(Arătînd Coloana)* Aţi fi putut-o înălţa dacă nu v-ar fi interesat exclusiv esenţialul?

BRÂNCUŞI: E adevărat . . . Dar de vreo zece ani, am trecut şi mai departe. Am înţeles mai în adînc . . . Şi cînd am înţeles asta, i-am invidiat pe poeţi, pe muzicanţi . . . Nici nu poţi bănui cît de mult i-am invidiat.

FATA: Cred că încep să înţeleg Maestre.

BRÂNCUŞI: Ţi se pare doar, că înţelegi . . . I-am invidiat pe poeţi şi pe muzicanţi pentru că în operele lor ei au la îndemînă un mijloc pe care noi, sculptorii, arhitecţii, pictorii, nu-l aveam. Ei au la îndemînă tăcerea . . . Cînd vor să spună ceva care nu poate fi spus în cuvinte sau sunete, ei îl spun introducînd între cuvinte sau sunete, tăcerea . . .

FATA *(neînţelegînd)*: Şi atunci?

BRÂNCUŞI: Eu asta am căutat, douzeci de ani. Şi cînd am înţeles că în arhitectură şi sculptură nu se găseşte ceva asemănător, n-am mai încercat să fac macheta Monumentului . . .

FATA *(derutată)*: Dar lumina, Maestre? Lumina?

BRÂNCUŞI *(zîmbind melancolic)*: Aşa am crezut şi eu . . . Douăzeci de ani, aşa am crezut: că dacă ştiu să utilizez lumina ca o a patra dimensiune . . . Evident că o pot utiliza ca o a patra dimensiune. Dar problema nu era asta. Problema era: pot obţine prin lumină ce obţin poeţii şi muzicanţii prin tăcere?

FATA *(cu fervoare, parcă s-ar fi pregătit să schiţeze mişcări de dans)*: Încep să înţeleg, Maestre, încep să înţeleg!

BRÂNCUŞI: Ţi se pare doar că înţelegi . . . Aşa mi s-a părut şi mie. Dar mă înşelam . . .

FATA: Şi totuşi, dacă ştii cum să transformi materia prin lumină, problema e aproape rezolvată. Căci, nu era a ta problema, Maestre? Cum să arăt mai convingător trasmutarea materiei prin lumină, în aşa fel încît să precipit metamorfoza spirituală a celui care pătrunde în Momument?

BRÂNCUŞI: Aşa am crezut şi eu, douăzeci de ani . . . Dar nu se poate dobîndi prin lumină ceea ce muzica şi poezia obţin prin tăcere. Pentru că tăcerea seamănă cu *nefiinţa*, şi totuşi nu e *nefiinţă*, căci din ea se naşte sensul şi farmecul, magia sunetelor care îi urmează, într-o melodie, într-un poem.

FATA: Întocmai după cum lumina se naşte din întuneric, din nefiinţă . . .

BRÂNCUŞI: Nu e acelaşi lucru. Pentru că întunericul e într-adevăr *nefiinţă*, anulează definitiv lumina, nu îi sporeşte sensul şi frumuseţea, aşa cum face tăcerea cu sunetele care se nasc din ea . . .

FATA: Iertaţi-mă, Maestre! . . . De data aceasta, încep să înţeleg . . .

BRÂNCUŞI: Nu ştiu dacă, şi cît, ai înţeles. Dar ce voiam să fac eu în Indor nu se poate face făcînd! Trebuie să fi înţeles asta de cînd l-am înţeles pentru întîia oară pe Buddha. L-am înţeles destul de tîrziu, dar totuşi, atunci ar fi trebuit să înţeleg restul.

FATA: Că *absolutul* nu poate fi reprezentat în nici un chip, şi nici măcar sugerat?

BRÂNCUŞI: Spune-i dacă vrei, absolutul. Eu nu-i spun în nici un fel.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FATA: Dar ceilalți, Maestre, ei ce-au înțeles cînd ați încercat să le explicați de ce nu trebuie făcută macheta?

BRÂNCUȘI *(încercînd să rîdă trist)*: Ai să mă crezi? N-am vorbit cu nimeni despre toate acestea. Nu știam ce le-aș fi putut spune. Oricît le-aș fi explicat, ar fi crezut, că, douăzeci și mai bine de ani, am urmărit o himeră . . .

FATA *(cu fervoare)*: Vă înșelați, Maestre, sînt sigură că vă înșelați. Ceva, cît de puțin, tot ar fi înțeles.

BRÂNCUȘI: Atunci ar fi fost și mai rău. Ori înțelegi tot, ori mai bine . . . .

FATA *(tot mai însuflețită)*: Nu, Maestre, ce-ați descoperit nu se va mai descoperi atît de curînd. Trebuie spus celorlalți, celor care vă cunosc, și vă admiră, și vă iubesc. *Trebuie să le spuneți*, Maestre.

BRÂNCUȘI *(zîmbind)*: Parcă m-ai cunoaște de ieri, de alaltăieri . . . Știi foarte bine că eu nu mă pricep să vorbesc și să explic. Cînd am de spus ceva esențial, știi cum spun *(arată Coloana)*, și acum chiar dacă aș vrea, e prea tîrziu. Nu mai am timp.

FATA *(aproape exaltată)*: Mai aveți timp, Maestre! Trebuie să spuneți. Ca să înțeleagă și ceilalți. Să înțeleagă că n-a fost o himeră, că, dimpotrivă, e un nou început!

BRÂNCUȘI: Poate că aș mai avea timp să le spun doar atît: că ce-am crezut la început că e un punct de plecare *(arată Coloana)* era, tot de la început, punctul final: alfa și omega. Mi-e teamă că n-am spus nimănui asta. Le-am spus doar că, așa cum e, și cîtă e, Coloana nesfîrșită este opera mea cea mai însemnată. Trebuie să fi înțeles de atunci, din 1938, că după Coloană nu mai aveam dreptul să încerc altceva. După Coloana nesfîrșită numai tăcerea mai putea avea vreun sens.

FATA *(cu o urmă de deznădejde în glas)*: Nici eu n-am înțeles, Maestre, nici eu n-am înțeles! . . . *(Vorbind precipitat)* Dar nu-i timpul pierdut. Mai aveți timp, să le explicați, să ne ajutați să înțelegem . . .

(De cîteva clipe se aud sunete blînde de coarde, flaute și instrumente indiene)

BRÂNCUȘI *(după ce-a întors capul în toate părțile)*: Mi se pare mie, sau se aude ceva, un fel de muzică, curioasă . . .

FATA: Vi se pare Maestre *(Precipitîndu-se)* Dar gîndiți-vă, mai aveți lucruri esențiale de spus, Maestre. Mai aveți timp! O să vă simțiți iarăși bine. Și am să dansez ca atunci, în noaptea aceea. Am să dansez, și dumneavoastră o să-mi spuneți unde m-am înșelat, o să-mi arătați cînd m-am rătăcit. Și atunci vom învăța și noi ceilalți, și nimeni nu se va mai rătăci. Nimeni nu se va mai rătăci în labirint, Maestre!

(Din dreapta scenei încep să înainteze grupuri tăcute. Se pot distinge Învățătorul, Comisarul, cîteva femei, cîțiva copii, unii dintre Poeții și Funcționarii din Actul II. Înaintează încet, strînși unul lîngă altul, cu figurile senine, imobile, dar fără nimic fantomatic în expresie. Cînd îi zărește, Fata își pune o clipă, deznădăjduită, palma pe față, Brâncuși o privește zîmbind, apoi se ridică de pe bancă și se îndreaptă încet, fără să șchioapete, spre Coloană).

FATA *(vorbind din ce în ce mai tare)*: Am să vă dansez ca atunci, vreți, Maestre? Mă auziți? *Mai aveți timp!* Mîine o să vă simțiți bine. O să treacă și oboseala asta. *(Ținîndu-se după el)*. Mă auziți, Maestre? Mă auziți, și nu-mi răspundeți?

(Brâncuși întoarce capul și o privește lung, senin, cu mare dragoste. Muzica se aude tot mai puternic. Umbra Coloanei începe să se lumineze parcă dinlăuntru, sfîrșind prin a semăna cu un Pod, nu prea diferit de cum arăta Coloana la sfîrșitul Actului I. Grupul de umbre urmăresc cu privirile pe Brâncuși , întorcînd capetele încet spre Coloană.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

FATA *(apropiindu-se deznădăjduită de Brâncuşi, dar neîndrăznind să-l atingă, strigînd)*: Nu vreţi să-mi răspundeţi, Maestre?

(Brâncuşi începe să urce încet pe umbra iluminată a Coloanei, cu capul sus, drept, aşa cum arăta în 1937)

FATA *(privind rătăcită în toate părţile)*: Ce să-i mai spun Mamă? Învaţă-mă: ce să-i mai spun?

(Lumina misterioasă care străbate din umbra Coloanei creşte tot mai mult şi muzica, alcătuită parcă din tot felul de instrumente de alamă, ajunge cîteva clipe asurzitoare. Fata cade în genunchi, privind cum Brâncuşi se pierde în lumină. Muzica încetează brusc.)

FATA: Aşa cum ne-ai învăţat, Mamă, aşa cum ştiai, Maestre, de la întuneric la lumină, de la nefiinţă la fiinţă . . . Dar eu n-am ghicit! N-am înţeles! *N-am înţeles!*...

(Se ridică în picioare. Umbrele au dispărut, lumina în care înainta Brâncuşi s-a stins. Coloana se vede din nou, majestuoasă sub bătaia lunii).

FATA *(apropiindu-se încet de Coloană)*: E adevărat, Maestre? E adevărat că asta ai vrut să ne spui? Că mai mare şi mai puternică decît toate e Tăcerea? Că Fiinţa naşte din Tăcere? *(Ascultă cîteva clipe, parcă s-ar fi aşteptat să audă răspunsul. Apoi întoarce repede capul în jurul ei)*. E adevărat, Mamă? Dar atunci de ce nu m-ai învăţat, ca să-l învăţ? *(Priveşte în jurul ei)* Şi acum . . . Acum . . . Cărui visător ai să mă urseşti, Mamă? *(Ridică braţele în sus, implorînd)*. Dar învaţă-mă să fiu cuminte ca tine, Mamă . . . Învaţă-mă să rămîn bătrînă, bătrînă, bătrînă, ca tine ! . . .

CORTINA

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CAROLA GIEDION-WELCKER

Pornind de la Joyce și Brâncuși

Vizită la Carnac

Bretania ar trebui vizitată în timpul cînd acolo înfloresc grozamele. Miresmele amestecate ale mării și usacatului, ale ierbii, mierii, algelor și sării sînt pătrunzătoare. « Pan-aromatic ». Chiar și numai pentru aceste miresme și pentru întinderile galbene de flori, acest sezon pretimpuriu și neconvențional este deosebit de atrăgător. Apa mării este, ce-i drept, încă nemilos de rece, în schimb peisajul, de-altminteri atît de sever, se creionează în linii dulci și fluide — *like sweet sixteen*.

Cu toate astea, nu grozamele ne-au determinat să întreprindem de la Paris, pentru numai două zile, acest drum de 600 de kilometri, într-un tren supraaglomerat din pricina Rusaliilor. Pietrele ne atrăseseră. « On voulait aller dans les pierres », după cum se exprimau prietenii noștri parizieni. Firește: arhitectura și sculptura în piatră, existente de milenii în Carnac, Locmariaquer, Quiberon, în insulele Gavrinis, Ile Longue și Petit Mont, ar trebui să constituie pentru oricine este interesat de istorie și sensibil la forme, un eveniment extraordinar. Nici o reproducere nu poate reda impresia justă, impresie a dimensiunii spațiale de largă respirație a aleilor de piatră de la Kermario și Le Menec, în apropiere de Carnac. Ele se întind maiestuos de-a lungul cîmpiilor sterpe, de la răsărit spre apus, orientate după soare, pînă acolo unde nu mai poți cuprinde cu ochiul. Bîiguială magică din timpurile de început ale omenirii, cu plăsmuiri arhitectonice și sculpturale izvorîte din relația om-dumnezeu-cer. La orizont, fabuloasă îngemănare cu bucolicul cotidian, cu gospodăria țărănească bretonă, scoțînd fum pe horn și cu vacile păscînd molcom.

Au fost ele oare așezări ale unor temple, lăcașuri sfinte hărăzite procesiunilor și jertfei, monumente funerare? Nimeni nu știe. După legenda creștină, niște soldați păgîni, care îl urmăriseră pe sfîntul Cornelius pînă la malul mării, ar fi fost prefă-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

cuţi de acesta — cu o ultimă şi disperată privire — în stane de piatră. Şi astăzi încă, ţăranii bretoni le spun: « les soudar del sant Cornely » (les soldats de Saint Cornely). Între aceşti menhiri (în bretonă: men-piatră, hir=lung), înălţîndu-se singuratici sau în « alignements », ca nişte cactuşi uriaşi din nisipul terenului nordic, intervin dolmenii (dol=masă) în chip de locuinţe ori morminte, sugerînd spaţiul preistoric. Astfel, acele alei « de pierres plates » de la Lufang şi Locmariaquer nu sînt decît nişte cămări din piatră şi coridoare, înşirate unele lîngă altele şi pe a căror pardoseală poţi alerga în voie cale lungă. Aici au fost descoperite literele celui mai vechi alfabet, după cum se crede; aici au fost găsite reprezentări ale soarelui, şarpelui, securii, spicelor. Cercetarea atentă a scrijeliturilor a scos la iveală faptul că ele au fost executate cu ajutorul unui instrument metalic, ceea ce a şi facilitat datarea lor în epoca timpurie a bronzului. Există analogii cu desenele pe stîncă norvegiene, precum şi cu vasele miceniene. Concomitent însă, se ivesc pe neaşteptate stranii semne mistice fără precedent, al căror înţeles n-a putut fi dezlegat pînă azi. Stau aici de mii de ani: limbaj, expresie, enigmă zguduitoare prin simplitate lapidară.

Directorul Muzeului din Carnac, un om la şaptezeci de ani, lucrează încă din tinereţe la săpăturile şi cercetările de-acolo. Interesanta sa carte « Corpus des signes gravés des monuments mégalithiques du Morbihan »[1], tratează pentru întîia oară acest material în chip amănunţit, alăturînd instructive reproduceri fotografice. Chiar şi în scrierile sale de mai mică întindere despre Carnac şi împrejurimi, Le Rouzic rămîne acel tip de francez provincial, pătrunzător şi tenace care — cu temperament şi o intuiţie sigură — s-a ridicat împotriva oricărui academism învechit. El consideră acest loc ca pe un vechi centru religios, « une espèce de Champs Elysées » şi ca atare un centru de schimb cultural şi economic între nord şi sud. După cum reiese din cercetări stilistice, aici au fost topite, ca într-un creuzet, influenţe premiceniene, miceniene, scandinave, engleze şi — înainte de toate — irlandeze. Pînă la cucerirea provinciei de către Cezar, populaţia Morbihanului deţinea monopolul comerţului maritim. Cercetînd rădăcina sa celtică, « Carnacon » înseamnă loc de colectare a pietrei. În ansamblul lor, descoperirile făcute aici reprezintă o secţiune prin mai multe epoci şi rase. O întrepătrundere de popoare celto-galice, la care mai apoi s-au adăugat romanii. Menhirii şi dolmenii îşi au originea în epoca tîrzie a pietrei şi cea de început a bronzului, adică între anii 2000—1200 î.e.n. După un astfel de trecut, ne emoţionează cu atît mai mult faptul că localitatea Saint Anne d'Auray mai e şi astăzi loc de pelerinaj în timpul marilor sărbători religioase. Un al doilea Lourdes, unde se strîng credincioşi din toate regiunile ţării, pentru a urca în genuchi treptele de piatră ale bisericii şi ale graţiei divine.

La toate popoarele primitive piatra a avut o importanţă covîrşitoare. Ca amonedă de schimb, unealtă, podoabă şi avînd mai cu seamă un rol religios, simbolic. Creştinismul a preluat în acest sens crucea din piatră la marginea drumurilor şi la întretăierea lor, precum şi la morminte. Demonizare şi divinizare. Piatra ca mijlocitor faţă de stele, anotimpuri, viaţă şi moarte. Securile din granit negru şi din

---

[1] J. Pequart et Z. Le Rouzic, Paris 1927, Editeurs Picard & Berger-Levrault.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BRÂNCUŞI
fotograful

NATURĂ ŞI ARTEFACT

Suprapunerea unui vechi butuc înfrunzit pe imaginea sculptorului, înconjurat — ca într-o sumă a regnurilor — de motivele fundamentale ale operei sale. Semnificativ, axul Coloanei coincide cu însuşi axul portretului.
(Fotografie inedită din colecţia Vera Moore, Joucy-en-Josas, Yvelines, Franţa)

MUZA ADORMITĂ

Fotografie copiată de artist după clişeul pe sticlă, de el anume zgîriat, poate cu gîndul de a spori, prin această cortină de striaţiuni, efectul de stranie îndepărtare a imaginii.
(Inedit, din arhiva Muzeului Naţional de Artă Modernă, Paris)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VER SACRUM

« . . . Zborul păsării, ţîşnirea inimii, este tot una. Volumul are puterea sublimă de a radia şi de a concentra lumina ; prelungit de toate părţile în spaţiu, el se reduce totuşi, în ochii noştri, la simplitatea unui sîmbure. Tot esenţialul se află aici : ritmul fundamental al Creaturii, cu forma sa specifică şi mişcările sale topite în expresia simbolică a unei realităţi interioare. Simplul, aici, conţine multiplul ; Brâncuşi a ajuns la sinteză, sau, pentru a relua termenii lui Bachofen, « la demnitatea, la bogăţia simbolului, pe care poţi să-l interpretezi pe mai multe planuri, căci adevărul său duce de la viaţa fizică la domnia spiritului. »

Pentru a reuşi această tranziţie, trebuia făcut riguros abstracţie de orice trăsătură particulară. Dar Brâncuşi nu renunţa niciodată să-şi controleze după natură sentimentul formei şi al mişcării. Adică îşi îmbogăţea imaginaţia, îşi reînnoia inspiraţia. Nobleţea unor forme naturale îi inspira o admiraţie fără rezervă : « Cum e clădit elefantul ! » exclama el în faţa unei fotografii. « Ce perfecţiune a formelor ! Şi urechile, ca nişte frunze uriaşe ! Un colos pacific, hrănit cu ierburi delicate ! » Din instinct el ştia cum să trateze plantele şi animalele ; ghicind ce le trebuie, le făcea să prospere. I se întîmpla să scoată dintr-o scrisoare flori pe jumătate chircite şi să le reanimeze printr-o îngrijire atentă.

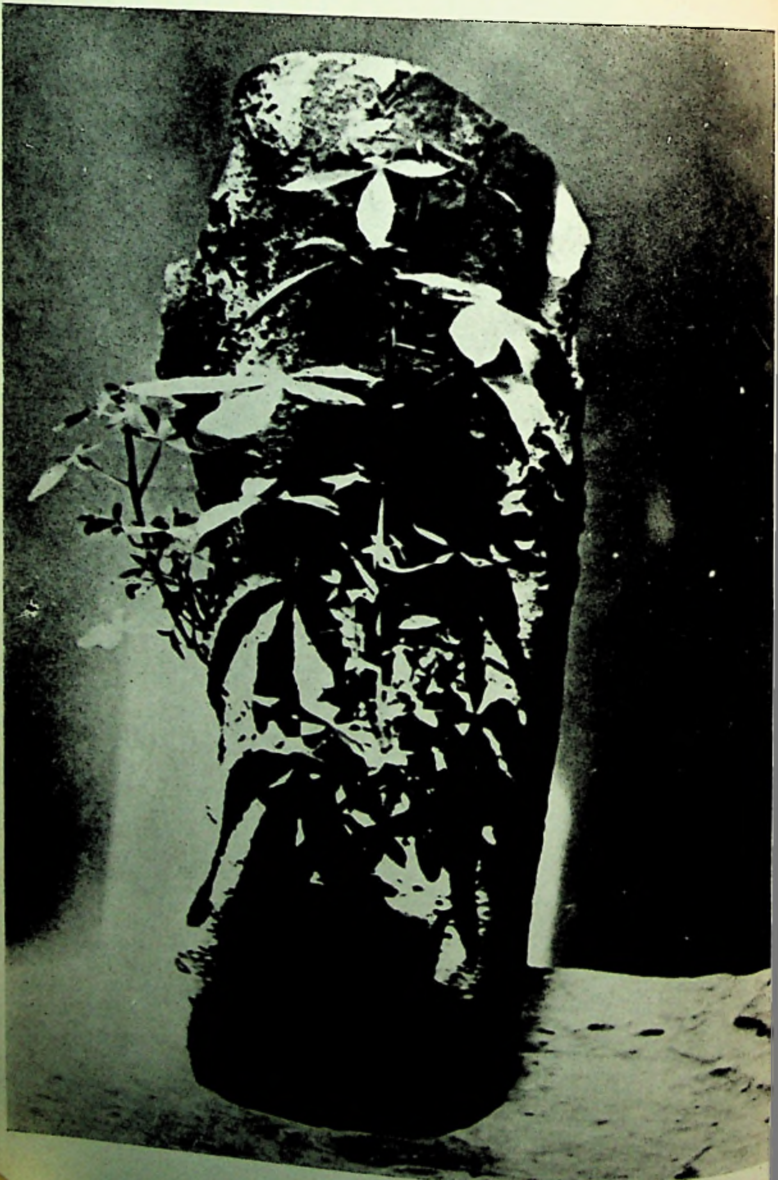
Un bloc de lemn care începu dintr-o dată să înmugurească, deveni un obiect sacru, propus admiraţiei vizitatorilor. Brâncuşi îl lăsă să crească fără să-l atingă. Dar toate aceste impresii şi observaţii complexe aveau să permită acea renaştere a naturii, care îmbrăţişa totul şi nu reţinea decît esenţialul.

În « Planta Exotică » din 1920, aspectul constructiv al soclului contrastează cu rotunjimea, cu densitatea organică a sculpturii. Astfel se vede desenîndu-se din treaptă în treaptă, figura însăşi a creşterii care supune piedestalul şi opera unei verticale unice ». . .

CAROLA GIEDION-WELCKER

Bloc de lemn cu mlădiţe vii în atelierul sculptorului. « Ver sacrum »

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

jlad din epoca tîrzie de piatră, expuse în Muzeul din Carnac, sînt de o asemenea desăvîrșire artistică, de o asemenea sensibilitate în tratarea și proporționarea materialului, încît te întrebi: unde sfîrșește scopul și de unde începe arta? Fără să vrei, te duci cu gîndul la plăsmuirile sculpturale ale vremii noastre, la *Peștele* sau *Pasărea* lui Constantin Brâncuși, sculptorul român ce locuiește la Paris, și la cuvintele sale: « La simplicité n'est pas un but dans l'art, mais on arrive à la simplicité malgré soi en s'approchant du sens réel des choses ».

Și încă o legătură între Carnac și arta modernă. James Joyce, care a vizitat localitatea Carnac (în calitate de irlandez, aproape cu sentimentul de a se afla acasă, pe cînd la Brâncuși legătura stabilită era pur ideală), își începe opera sa *Work in Progress*, o istorie a omenirii, printr-un dialog între « Jute » și « Mutt ». Este o bolboroseală preistorică — aducînd a vorbire — între două pietre. Mai curînd « uttering » decît « talking ». Din opintirea bolovănoasă și nediferențiată a limbii, din expresia năclăită, încă nedeșteptată, se iscă o bîiguială vrăjită, pe jumătate fantomatică, pe jumătate umoristică. Vorbitorii sînt deopotrivă bufoni arhaici și strămoși bufoni. Din perpetua pendulare între gravitate și rîs iradiază totuși un puternic fluid al atmosferei astfel create, percepînd și comunicînd, dintr-o perspectivă irațională, poetică, acel mesaj pe care îl intuim în fața lumilor de piatră de la Carnac.

Articol scris în 1934

În atelierul lui Brâncuși

A merge în pelerinaj la Brâncuși, în Impasse Ronsin, odinioară rustic, astăzi doar o biată fundătură coșcovită, însemna să-ți croiești drumul către o insulă, să pătrunzi, departe de metropola zgomotoasă, la izvoarele adînci ale Creației, percepînd intensa pulsație a naturii. Cînd în 1928 am nimerit pentru întîia oară în atelierul său, mă așteptam să dau peste un mare « maestru », care, de o statură oarecum asemănătoare unui Rodin, și-ar întîmpinat vizitatorul cu gesturi distante. În loc de asta mi-a ieșit prietenos în întîmpinare un bărbat cu mîini mai degrabă delicate și sprinten, mlădios, ai cărui ochi inteligenți, scăpărînd adesea poznaș, făgăduiau « fun for all ». De altfel, printre primele lucruri pe care mi le-a povestit se numără pățaniile lui de altădată la un bal mascat din cartier, la care participase travestit în « frumoasa satului » și năstrușnicile urmări ale acestei deghizări. În cursul îndelungatei noastre prietenii, mi-au mai fost încă adesea administrate doze masive, fascinante din poveștile sale fabuloase și burlești. Însă întotdeauna ele iradiau din adînc o mare înțelepciune a vieții, un calm senin și o pace lăuntrică, însușiri pe care un astfel de om, trecut prin întortocheatele etape ale luptei, suferinței și cunoașterii, și le cucerise definitiv.

Acolo, în spațiul larg al atelierului, zăceau în jurul său blocuri mari de marmură și lemn, unele în stare brută, altele începute sau chiar aproape terminate. Păreau doar să aștepte, în *status nascendi*, să fie prefăcute — prin meșteșugul intensiv,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

răbdător și rafinat al mîinilor sale vînjoase și încordate — în acele plăsmuiri individualizate pe care le unea, în sfîrșit, mereu înnoită, pecetea unei mari măiestrii, acea simplitate esențială, dobîndită printr-o cizelare migăloasă. Nu prin avînt impetuos, ci prin lovituri ușoare și destinse putea fi atinsă ținta, după cum îmi spunea. Totul la Brâncuși părea să răsară dintr-o sensibilitate lăuntrică și din calmul adînc al trupului.

Pasărea, care se înălța vertical « pentru a umple bolta cerului » (pour remplir la voûte du ciel), își află abia în 1941, trecînd prin multe stadii de transformări, forma și frumusețea definitivă. Abia acum fusese dăruită — am putea spune « binecuvîntată » — cu acea severitate proporționată și tensiune a volumului, atingînd de astă dată cu adevărat « deplina-săvîrșire ». Ca o apariție cerească, acest corp de aur iradia lumina în spațiu, intrînd în stăpînirea acestuia.

Era oare seninătatea, limpiditatea luminoasă a formei mediteraneene pure, dăruită cu puteri vrăjite, aceea care plutea peste întreaga lume? Ori poate trezirea liniștită și odihnirea blîndă în oval, ca într-o amintire ancestrală, apropia aceste opere de atmosfera artei grecești timpurii a Insulelor Ciclade? Început și împlinire, mugur și fruct, formă onirică totodată, precum în *Muza adormită* (*La Muze endormie*), ori simbol al vieții animale, ca acel pește al tuturor peștilor, sculptat în marmură, străbătut de vinișoare cenușii, a cărui alunecare orizontală prin spațiu a devenit o aventură eternă.

Materia i se supunea, iar oamenii care veneau la el intuiau autenticitatea, sinceritatea și spontaneitatea primară a ființei lui și a felului său de a privi lumea.

Acest fiu de țăran din Carpați, observatorul hîtru și mereu la pîndă al celor mai mărunte fenomene ale naturii, a dezghiocat însă din lemnul sălbatic, de-a dreptul cu securea, și creaturi demonice, de sorginte mitică și fabuloasă: himere, figuri biblice, eroi legendari, grotești și fantastici. Astfel, firea lui unea contemplația senină cu șiretenia țărănească și cu o anume clovnerie sprintenă. În aceste sfere magice ale omului, și operei, misticismul și bufoneria apar strîns înlănțuite. O radiografie nemilos-pătrunzătoare și totodată plină de umor a vanitoaselor ambiții umane. Însă prin toate acestea se străvedea ferma sa credință în puterile intense și tămăduitoare ale naturii. Înfrățit cu ea izbutea chiar s-o amăgească, îngrijind de plante gata să piară sau animale rănite, pe care adesea știa să le redeștepte pe deplin la viață.

Propria-i viață, bogată în lupte și suferințe, îi apărea de fapt ca un lanț de strălucitoare minuni. Credea în ele, iar din povestirile sale acestea străfulgerau cu o lumină stranie și firească în același timp. Erau acele evenimente ce se înlănțuiau aparent « întîmplător », pe care le percepea ca pe niște revelații spirituale deși își aveau originea în viața de zi de zi. James Joyce le-a numit « epifanii ».

La capul patului său se afla o carte uzată de atîta citit, de care se despărțea cu greu și pe care mi-a împurmutat-o odată pentru puțin timp. Aceasta devenise cartea lui de căpătîi. Era vorba de « Calea spre purificare a lui Milarepa » [1], acel că-

---

[1] *Le poète tibétain Milarépa. Ses crimes — ses épreuves — son nirvana.* Traduit du Tibétain par I. Bacot. Paris (Ed. Bossard) 1925.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

lugăr-poet tibetan din secolul al unsprezecelea, care își cucerise prin grele încercări și crime Nirvana.

Brâncuși ajunsese mai bătrîn și mai obosit. *Broasca țestoasă (La Tortue)* din lemn, apropiată de pămînt, este un ultim exemplu din șirul formelor plăsmuite de el. Spre deosebire de *Pasărea* care se înalță, ea pare să tindă înapoi spre pămînt. Și totuși sora ei din marmură a fost din nou transformată — din voința lăuntrică a maestrului — într-o ființă care, izbăvită de peregrinarea telurică, se avîntă în zbor luminos.

Articol scris în 1952

Caracterul mediteranean al operei lui Brâncuși

În prezent, s-a deschis la New York (muzeul Guggenheim) o mare expoziție închinată sculptorului român Constantin Brâncuși ; este vorba de cea mai cuprinzătoare retrospectivă organizată vreodată pînă acum. Prilejul acesta mi se pare potrivit pentru a pomeni numele lui Brâncuși la acest congres și pentru a cerceta legăturile operei sale cu spiritualitatea și senzualitatea mediteraneană.

Pentru toți cei ce cunosc importanța artei lui Brâncuși, această expoziție n-a fost numai o idee binevenită, ci o necesitate. Am fost însă foarte mirată de faptul că reproducerile din catalog, din anunțurile programelor și din ziarele americane au pus accentul pe sculptura în lemn a lui Brâncuși. E adevărat : el prelucrează lemnul într-un chip remarcabil, măiestru, cioplind trunchiul direct cu securea. Lui, care își trage originea din pătura țărănească, sculptura în lemn — cu veche tradiție în arta populară românească — îi era apropiată. Această artă se păstrase vie pretutindeni în casele țărănești ce-l înconjurau și el avea obiceiul să riposteze violent atunci cînd se vorbea despre influența artei negre asupra operei sale : « Românii n-au nevoie de negri pentru sculptura lor în lemn ».

Se pare totuși că în America, adevăratul Brâncuși, acel care dezghioacă din marmură albă și cenușie volume simple și armonioase, a fost oarecum dat uitării. Căci tocmai aceste forme îl leagă de cultura Cicladelor și de arta arhaică. Prin ele aparține marii familii a Mării Mediterane și evoluției ei încă din preistorie.

Limba și istoria României îngemănează elemente mediteraneene și răsăritene. S-a putut spune despre România că această țară ar fi un « bastion al culturii latine în Răsărit ».

În același chip, opera lui Brâncuși pare a se situa la întretăierea Occidentului cu Orientul.

Se poate afirma de la bun început că gîndirea și travaliul său artistic tind spre simplitate și puritate. Volumele sale, ferme și armonioase, dezvăluie simțul mereu treaz pentru realitate și frumosul natural, dar niciodată el nu imită natura. Materia primă îi slujește, dar el ține întotdeauna seama de particularitățile acesteia. « Simplitatea nu e țelul artei, dar fără să vrei ajungi la simplitate, atunci cînd te apropii de adevărata esență a lucrurilor », spunea el.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ca mulți alți artiști contemporani, Brâncuși năzuiește la împlinirea viziunilor sale prin acele « moyens pauvres » de care pomenise Stravinsky. Dar în întrega sculptură contemporană numai operei lui Brâncuși i se potrivește acea definiție pe care Winckelmann o dăduse în ceea ce privește esența artei grecești: « Nobilă simplitate și măreție calmă ».

Pentru dobîndirea acelei esențe a lucrurilor, reală și pură, despre care vorbea, Brâncuși a trudit întreaga lui viață: *Pasărea* lui, o formă simplă, verticală, te face să te gîndești la zbor, fiind în același timp simbol al înălțării sufletești. E rezultatul trudei răbdătoare și îndrăznețe de-alungul diferitelor stadii ale operei (de cinci ori a reluat tema), timp de treizeci de ani, de la 1912 pînă la 1941, pînă a izbutit să găsească proporția desăvîrșită, care conferă corpului acea sublimă viață, unindu-l cu spiritul universal al lucrurilor: « Pasăre care umple cerul », așa-i spunea el. În ultima fază a lucrului, mîinile sale au dăruit marmurei o asemenea mlădiere, încît te cuprinde mirarea că materialul a putut fi supus unei astfel de subțieri. Brâncuși nu dilată volumul, marmura lui își păstrează întreagă duritatea naturală; el o transformă în expresie, lăsînd deoparte toate detaliile nesemnificative, conferind corpului o proporție armonioasă și cutezătoare. Studenți din Zürich au cercetat proporțiile exacte ale acestui corp, descoperind secțiunea de aur. Cît despre Brâncuși, el nu socotise nimic. El ajunge la creația sa prin acele proporții pe care le sugerează sensibilitatea: « métron áriston », spre care tindeau grecii.

L-am întrebat într-o zi de dimensiunile diverselor opere care se găseau în atelierul său, fiindcă editorul meu american ținea neapărat ca ele să fie trecute în legenda reproducerilor. Brâncuși mi-a răspuns: « Nu vi le notez. Nu e bine să stabilești în chipul acesta măsurile sculpturilor, deoarece adevăratele măsuri sînt cuprinse înlăuntrul lor. Ele se pot întinde pînă la cer și apoi să se întoarcă din nou pe pămînt, fără a-și schimba dimensiunea ».

Al doilea element mediteranean în opera lui Brâncuși constituie în același timp însăși tema fundamentală a sculpturii acestui artist: glorificarea creației naturale, de care el ne amintește prin toate formele sale, care sînt parte integrantă a întregului univers.

Volumele pe care le creează trebuie să stea în aer liber, la lumina zilei. Ele sînt concepute pentru spații largi, pentru parcuri, pentru natură, ca să bucure oamenii care vin să se odihnească aici de zgomotul și trepidația lumii industrializate a marilor orașe. Din păcate, un asemenea amplasament, care ar fi corespuns operei sale, nu i-a fost niciodată acordat. Din această pricină, în catacombele muzeelor noastre, sculpturile lui Brâncuși nu-și trăiesc adevărata lor viață, după cum capodoperele Parthenonului sînt moarte în temnițele cenușii din British Museum.

Cînd ne gîndim la operele arhitecturale ale lui Brâncuși, pe care le-a desăvîrșit prin *Poarta sărutului* și *Templul Mîntuirii*, regăsim aceleași linii simple și severe care definesc arta arhitecturală a insulelor grecești: orientate lăuntric și semnificînd concentrarea.

Atît în arhitectura cît și în sculptura sa se poate simți în chipul cel mai deplin măsura, demnitatea pe care o iradiază. Și dacă în arhitectura sa rolul de bază îl

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Femeie oglindindu-se, marmură distrusă,1909 (foto Constantin Brâncuși)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

joacă cubul geometric, în sculptură formele fundamentale sînt ovalul şi elipsa, cu alte cuvinte formele fundamentale ale lumii organice.

Muza adormită (fragmentul unui cap) odihneşte în adînca pace a formei ovale — o pace care nu este nicidecum statică, ci dinamică şi vie şi în acelaşi timp blîndă, gingaşă, feminină. Tema a devenit aici temă absolută. Brâncuşi a suprimat orice urmă a unei posibile articulări individuale. Istoricul şi colecţionarul Jacques Doucet a spus cîndva despre această operă: « Dacă vreodată ar fi găsită printre dărîmături, ar fi considerată ca o minune a formei, ca o întruchipare a frumuseţii, ivită din nisipuri ».

Prin armonia, claritatea şi puritatea reunite în formele lui, Brâncuşi e legat în chip indisolubil de gîndirea şi expresia artistică a spaţiului mediteranean.

Discurs ţinut în cadrul Congresului „Accademia del Mediterraneo", San Remo, 16—18 II, 1955

« Coloana fără sfîrşit » a lui Constantin Brâncuşi

Sculptorul Constantin Brâncuşi, a cărui operă oglindeşte năzuinţa spre perfecţiunea formei ca nici o alta în epoca noastră, a plăsmuit o impunătoare creaţie « neterminată », care, asemenea unei scări cereşti, se ridică succesiv din treaptă în treaptă. Pe lîngă *Pasărea* sa care — după multe etape de transformare — a devenit simbolul universal al ascensiunii, această *Coloană fără sfîrşit (La Colonne sans Fin)* pare să desăvîrşească, în zigzagul scandării ei ritmice, cucerirea piscurilor celeste, de astădată într-un graі cristalin.

Emoţionat de dezvoltarea şi creşterea în spaţiu a copacului, Brâncuşi a făurit în 1916, în trei zile, prima « Coloană » de acest fel dintr-un trunchi de arbore impunător. Ceea ce pregătise însă acest act sculptural definitiv, maturizarea unei anume structuri şi proporţionări ale acestei verticale, a necesitat fireşte un mult mai vast interval de timp. Este vorba de acelaşi proces de muncă preliminar, presupunînd un şir întreg de etape pe care le-au parcurs şi liniile unui Matisse sau Picasso, înainte ca printr-o ultimă, convingătoare voinţă de expresie, să fie definitiv aşternute pe hîrtie din cîteva trăsături rapide.

Prin această înşiruire de elemente geometrice mereu continuate, apoi brusc « neterminate », întrerupte, Brâncuşi a imprimat o anumită măsură, o lege arhitectonică evoluţiei organice. Eternului dor al omenirii de spaţiile celeste — înrădăcinat în vremuri mitice — pare să-l fie dăruit în acest chip o expresie plastică. Dacă în cazul *Păsării* trupul acesteia devenise în sfîrşit, trecînd prin multiple transformări, o săgeată repezită în sus, atunci trebuie spus că şi această geometric disciplinată scară celestă exprimă aceeaşi străveche încordare a tot ceea ce e terestru în năzuinţa de a se ridica spre înălţimile cereşti. O mişcare ascendentă *non finitum ad infinitum*. Mişcarea în zigzag a unor elemente romboidale, înlănţuite, reprezintă aici un motiv, întîlnit încă din preistorie ca simbol al scării şi întruchipînd cursul mişcării succesive a generaţiilor. Din această pricină, Brâncuşi nu-şi sfîrşeşte

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

coloana cu o verigă de lanţ definitivă, ţuguiată în vîrf, ci o întrerupe la jumătatea lată, deschisă a unui element. Astfel mişcarea continuă a coloanei apare surprinsă încă în plină desfăşurare în cadrul noului element, în *status nascendi*. Acelaşi ritm mereu reluat, revenirea continuă a măsurii şi formei, vibrează — chiar nematerializat — din acest punct în chip sugestiv mai departe, într-o desfăşurare nemărginită, întrucît acel sfîrşit definitiv lipseşte. Dar abia într-o dimensiune de mai mare amploare şi printr-un amplasament monumental, iradierea acestei idei îşi dobîndeşte întreaga valoare. La douăzeci de ani după prima ei modelare în lemn, opera, de astădată de o înălţime de treizeci de metri, dar păstrînd aceeaşi proporţionare, a fost turnată în oţel şi ridicată în ţinutul de baştină al lui Brâncuşi, în Tîrgu Jiu, la poalele Carpaţilor.

Coloana ajunge aici într-adevăr în strîns contact cu cerul, cu norii şi aştrii, ia parte la toate evenimentele cosmice, cunoaşte lumina schimbătoare a zilelor şi anotimpurilor, după cum îi fusese dat dintotdeauna sculpturii în epocile ei de măreţie.

Brâncuşi a dobîndit din nou în această operă legătura dintre nemărginirea romantică şi simţul clasic al măsurii, întrucît a dăruit fiecărei verigi a acestui lanţ veşnic echilibrul cel mai cumpănit. Analogii pe deplin simetrice sînt create în planuri atît orizontale cît şi verticale şi modelate spaţial. La aceasta se adaugă simetria mişcării de translaţie, care prin deplasarea cu o unitate de lungime readuce mereu coloana în ea însăşi. Un crescendo dinamic al întregii forme este întreţesut cu un desăvîrşit echilibru, de un lăuntric repaus, al elementelor.

Această verticală fără sfîrşit, în chip de tors, care se recreează mereu din elementele ei constitutive, corespunde acelui «semper eadem resurgo», spiralei rotindu-se în jurul unui nucleu: absorbind mereu ceea ce e vechi şi iscînd noul. Acest proces, înţeles în chip simbolic, a stat la baza concepţiei despre lume a lui Brâncuşi, concepţie care presupune o mişcare evolutivă, mereu înnoită, niciodată sfîrşită, a naturii şi culturii.

Articol apărut în numărul special al revistei „DU" (Zürich), aprilie 1959.

Sacralul la Brâncuşi

Epoca noastră, izbucnind mereu mai violent — în sensul unei gîndiri progresiste, raţionale — cu dinamica ei spaţială şi temporală nemaiatinsă pînă azi, şi-a găsit ecoul şi în expresia şi conţinutul artei. Mai mult încă, privirea pătrunzătoare a ştiinţei şi artei a intuit forţe ce guvernează zone esenţiale ale vieţii, depăşind cele care la ora actuală intră în sfera perceperii noastre imediate şi care opun permanentelor schimbări şi prefaceri, survenite în scurgerea timpului, legitatea lor constantă şi eternă.

Înrădăcinată în ancestral, găsim aici cealaltă componentă a vieţii noastre ambivalente, acea «desprindere de timp profan şi unirea cu timpul magic, timpul sacru», despre care vorbise Mircea Eliade (*Mythes, Rêves et Mystères*, Paris 1957). Această veşnică atracţie a omului spre transcendent şi mistic este oglindită — după un trecut orientat în parte religios, la începuturi — şi în arta unui prezent

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pe deplin secularizat. Semnificativ în acest sens ar trebui să fie și limbajul-simbol, care domină aici și care este capabil de a exprima semnificații universale precum și de a declanșa asociații multiplu stratificate.

Constantin Brâncuși, unul dintre cei mai însemnați ctitori ai sculpturii moderne și în același timp unul dintre marii ei « clasici », a năzuit să împărtășească în piatră și bronz lumea sublimă a acelor vaste sfere « sacre », fără însă a renunța la senzualele forțe iradiante ale operei de artă. Căci mesajul său spiritual se concentrează în modele ce reprezintă esența formelor vieții organice, adîncită și purificată pînă la limita extremă. Simplitatea zguduitoare și limpezimea luminoasă sînt rezultatul unei prelucrări manuale precise, precum și mărturii ale unei viziuni consacrate sublimului. Transcendența a fost obținută înainte de toate prin proporție și cizelare ce izbutesc să transpună volumul elementar în acele alte sfere și să-i imprime caracterul de « idoli ».

Lungul drum ce a dus la acest țel cerea muncă neistovită, răbdare și imaginație.

Ca în vremurile de început ale lui Wassily Kandinsky și James Joyce, rolul artistului în societatea modernă a fost văzut în împlinirea unui « clericalism » modificat, pentru a fi în stare « să transforme pîinea zilnică a experienței în strălucitorul trup al vieții nemuritoare » (J. Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*). Aici, însuși vocabularul este adaptat expresiei religioase pentru a sublinia supraviețuirea sacralului prin arta unui prezent altfel orientat.

Și pictura unui Piet Mondrian se ivește dintr-o asceză voluntară, în care « eul » este abandonat, fiind socotit accidental și personal, pentru a accentua universalitatea spiritualității ; jocul de relații proporționat și colorat devine expresia unei anumite concepții despre lume.

Chiar în timpurile burlești ale dadaismului, Hans Arp a creat în colajele sale severe acea atmosferă meditativă pe care a resimțit-o la misticii Eckehart și Tauler în spiritul filozofiei lor : « în acea vale fără de griji, lipsită de suferințe și plăceri ».

La Brâncuși forma a trebuit să parcurgă purgatoriul. Această înălțare pasionată înspre puritate el o găsise în viața și opera lui Milarepa, acel călugăr-poet tibetan, a cărui negare de sine, ale cărui suferințe și purificare l-au călăuzit și pe care, adaptîndu-le, le-a integrat în felul său de a privi lumea și în munca sa artistică. « Artiștii sînt cei ce au nimicit arta », spunea el, pentru a ataca acea trufașă exacerbare a eului la artist și pentru a-i opune o smerenie a spiritului și formei.

Chiar dacă sculptura sa este de o frumusețe mediteraneană, ea trebuie înainte de toate să acționeze ca o forță spirituală. Îi repugnă forma infatuat-amplă, simțindu-se dimpotrivă atras spre asprimea care unifică coaja și miezul ei. Abia însă printr-un element cosmic, lumina, ele vor căpăta forța transcendentă de iluminare și dinamica lor spațială. Gradul înalt de polisare al operelor sale nu era numai un act meșteșugăresc.

Această însuflețire a formei, în dubla semnificație a frumosului și sublimului, poate deveni irezistibilă pentru privitorul care nu e numai cuprins de un sentiment magic, ci este de-a dreptul transportat în spațiu, prin acea înălțare a păsărilor de marmură și aur, care, după cum spune el, « se afundă în bolta cerului ».

Se spune că scene de o ardoare aproape religioasă s-au petrecut în fața acestor plăsmuiri sculpturale, amenințînd să copleșească cu totul climatul civilizației noastre raționale. Erau acestea mărturii ale existenței unei lumi încă active, care supra-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

viețuia în artist și în privitor. Frumusețea ascetică și elanul lăuntric păreau să trezească spontan emoții chiar și acelora care îndeobște nu se lăsau impresionați de viața artistică modernă. Căci intenția artistului nu era aceea de a transmite prin opera sa o plăcere doar senzuală ci, și mai ales, « o putere tămăduitoare a sufletului », după cum sublinia el mereu — acea bunătate și frumusețe (kalós k'agathós) a grecilor. Nu urmărea să-i miște în primul rînd pe cei inițiați și sensibilizați din punct de vedere estetic, cît mai cu seamă pe « profani ».

Caracteristică pentru Brâncuși este contopirea sacrului cu burlescul, care se desprinde atît din mărturiile sale cît și din operă — fenomen ambivalent întîlnit în cultul și arta tuturor timpurilor (misterele Evului Mediu). Mai cu seamă în sculptura sa în lemn, Brâncuși a zămislit o lume a fabulației grotești, care își are rădăcinile în originea sa țărănească. Lucrînd cu acest material, artistul s-a apropiat încă o dată de zonele transcendente printr-o capodoperă grandioasă, *Coloana fără sfîrșit* (*La Colonne sans Fin*), care a fost ridicată în 1937 la Tîrgu Jiu, locul său de baștină, în ultima sa formă desăvîrșită. Scandată ca o monumentală scară spre cer, lucrată încă din 1916 — trecînd prin multe trepte intermediare — în oțel aurit sau lemn, pentru a se înălța ca un arbore celest, *Coloana fără sfîrșit* înfățișează într-o expresie modernă un vis străvechi al omenirii păstrat în cult și mituri. Creșterea ciclică și permanenta reînnoire îi sînt proprii. Eterna reîntoarcere își găsește expresia în repetarea nestăvilită și proporționată pe care a insuflat-o acestei verticale mistice. Concepția despre nemărginire este aici contopită și cu ideea scurgerii timpului; forma este gîndită spre a fi continuată prin munca generațiilor viitoare.

Și iarăși a fost creată aici, ca și în simbolul *Păsării*, o sculptură de un elan ceresc. Și iată, cristalinul scandării în trepte, care se ridică spre universal dinlăuntrul creșterii arhitectonice: « scelescalating the himals », cum s-a exprimat James Joyce în opera sa tîrzie, *Finnegans Wake*, printr-o parafrază plină de umor, făcînd aluzie la scară, cer și Himalaya.

Sinteza ambelor categorii de forme, a păsării și a scării, a treptelor arhitectonice și a oului, este dobîndită în figurarea *Cocoșului* (1924—41), conceput ca vestitor al zilei și al luminii zorilor.

Deosebit de concludentă pentru atitudinea lui Brâncuși față de cufundarea în meditație, este arhitectura sa îndreptată numai spre lăuntrul lucrurilor. Pornind de la pătratul crucii grecești, el proiectează un *Templu al mîntuirii* (*Temple de la délivrance*). Dar nu arhitectura, ci sculptura urma să inspire vizitatorului atitudinea meditativă. Nici un fel de porți de intrare, doar o lungă cale subterană te conducea într-acolo. Gangul subteran era tuturor accesibil, dar de fiecare dată doar cîte unula. Pe pereți fresci albastre, ritmate de triunghiulare forme albe, plutitoare — din nou un simbol al zborului, care trebuie văzut în legătură cu tripla repetare a sculpturilor de păsări în marmură albă și neagră, precum și în bronz aurit. În acest templu proiectat pentru India, pasărea de aur primea doar într-o anume zi de sărbătoare — printr-o deschizătură a acoperișului — lumina plină a soarelui de amiază. În sensul unui anumit cult religios i-au fost conferite operei de artă în același timp o iradiere spirituală și viață cosmică. Totul era pus în slujba înălțării interioare și a concentrării: atît unitatea spațială cît și sculptura. E demn de remarcat că această operă a fost proiectată într-o vreme cînd arhitectura modernă încă se mai oferea întru totul lumii exterioare pînă ce, în sfîrșit, — dar cu treizeci de ani mai tîrziu — unul dintre cei mai mari arhitecți ai acelei epoci a afirmat prin Capela de la Ronchamp, o orientare nouă, interiorizată, print-un spațiu lăuntric închis lumii din afară — și printr-o iluminație care îi conferă o semnificație sacrală.

XXe Siècle, numărul 24, 1964. Contribuție la tema: "Permanence du Sacré".

În românește de ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

OLGA BUŞNEAG

CAROLA GIEDION-WELCKER
O conştiinţă critică nedesminţită

« Carola Giedion Welcker a devenit mai mult decît oricine ceea ce ea caută peste tot în artă: *un simbol* al credinţei că talentele nu mor, că spiritul creator şi simţul plastic al oamenilor plăsmuiesc fără încetare obiecte de o vrajă consolatoare. Ea păşeşte îndrăzneţ mereu înainte pe calea descoperirilor, aşa cum a descris-o Joyce: « a flash in her eyes, a dash in her steps [. . .] ». Astfel îşi încheie Gert Schiff [1] evocatoarea-i schiţă biografică.

Istoric şi critic de artă de anvergură internaţională, deschizătoare de drumuri, creatoarea unor noi puncte de vedere asupra artei şi literaturii, Carola Giedion-Welcker este şi o animatoare inspirată a vieţii intelectuale a secolului XX. Cînd futurismul, dada şi suprarealismul aveau sonoritatea unor curente iconoclaste, cînd Jarry, Joyce sau Schwitters erau însă contestaţi cu furie, ea a avut un rol esenţial în apărarea şi promovarea fenomenelor artistice de avangardă, în impunerea unor personalităţi fundamentale pentru cultura mondială. În momentul apariţiei lui *Ulysses* (care stîrnise o rumoare uriaşă, fiind interzis o vreme în S.U.A. sub acuza de obscenitate), Carola Giedion-Welcker — cu intuiţia divinatorie a unei sibile — se situează printre primii şi puţinii care întrevăd în Joyce un creator fenomenal. Şi poate nimeni n-a acţionat mai decisiv întru cunoaşterea lui Brâncuşi decît această « mare Doamnă » a criticii mondiale. În a sa faimoasă *Moderne Plastik* (1937), ea îl desemnează drept « cel mai de seamă sculptor modern în viaţă ». Nu este oare grăitor faptul că marele artist a ales-o dintre atîţia pe ea anume pentru a-i încredinţa amintirile, gîndurile, fotografiile operelor făcute de el însuşi [2]?

« Vous étiez en Suisse la première persone qui m-a reconnu et acheté une œuvre . . . Je suis sensible à vos pensées » [3] . . . îi scria Mondrian. Iar Kurt Schwitters i se adresa, la rîndul său, cu acel intraductibil accent humoresc: « In MERZ geliebte C.W. ! [. . .] In Oslo ist ein neuer Merzbau im Entstehen [. . .] Es ist für die Arbit über mein Werk wichtig, dass Sie einen starken Eindruck vom Merzbau haben . . . » [4]

---

[1] Gert Schiff, *Carola Giedion -Welcker*, DU (Monatschrift), Zürich, März, 1962

[2] Carola Giedion-Welcker: *Constantin Brâncuşi*, 1959,, B. Schwabe Verlag

[3] «Aţi fost cea dintîi în Elveţia care m-a recunoscut şi mi-a cumpărat o lucrare. . . Mă interesează opiniile dvs. »

[4] «Întru Merz iubită C.W. ! La Oslo este pe cale de a se naşte o nouă construcţie Merz. Este foarte important pentru înaintarea lucrului la opera mea ca să aveţi o impresie puternică despre a mea construcţie Merz. . . » (Schwitters îşi intitulase arta—Merzkunst).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Paris le 13/11 '31

Chère Madame,

J'étais vraiment touché de votre lettre et envoi. Je suis très heureux que vous et Monsieur aviez si bien mon oeuvre et que celle-là vous fait du bien (réellement). Par votre envoi je suis tiré de l'embarras parce que je ne peux pas encore expédier le tableau pour la Hollande à cause des formalités que le comité qui l'a acheté doit faire en le représentant à la commune d'Hilversum. Peut-être Mr. et Mde Hofmann peuvent le voir donc encore. J'ai donc

encore une couche de peinture
à l'autre grand tableau blanc
avec le petit carré et soigné
le cadre. Aussitôt que Mr.
et Mdm H. ont été là je vous
écrirai.
Avec toutes mes remerciments
et salutations sincères à
vous deux, votre
Piet Mondrian

Originară din Köln[1], Carola Giedion-Welcker își desăvîrșește studiile de teoria și istoria artei la München cu Wölfflin, care-i cultivă gustul pentru rigoare și dispoziția pentru cercetarea fundamentală, iar la Bonn cu Worringer, care o introduce în estetica Einfühlung-ului și în mișcarea de idei a epocii. Un eveniment decisiv pentru climatul în care își va desfășura demersul critic îl constituie căsătoria în anul 1920 cu colegul său de studii, Siegfried Giedion. Din 1925, cuplul « Giedion și Giedia », — cum îi denumise prietenul comun Franz Roh (asistentul lui Wölfflin), — se stabilește la Zürich.

C.G.-Welcker aduce în cercetarea fenomenelor de artă o temeinicie, o profunzime filosofică germană, secondată de o ardoare romantică, de o cutezanță de navigator. Dintru început, pasiunea pentru « Urphaenomenen », pentru primordial, se aliază fericit cu o genială intuiție a valorilor artei de avangardă și nu odată studiul artei preistorice îi furnizează date pentru înțelegerea elementarismului plasticii contemporane, a aspirației moderne către « Urformen ». În fiecare anotimp al vieții sale, va avea privirea ațintită în viitor, va ști să descopere, cu un tulburător simț al anticipației, valoarea, creația autentică. Colaborează din 1927 la cele mai de seamă periodice europene și americane (cu articole și studii despre literatură și artă), dar ceea ce o impune ca autoritate mondială este apariția în 1937 a lucrării *Moderne Plastik*, « inventar clarificator al idiomurilor sculpturii contemporane ».

---

[1] Carola Giedion-Welcker numără în linie paternă pe Fr.G.Welcker, cunoscut cercetător al istoriei literaturii și artei germane; dinspre mamă (americană de origine), este descendenta unor încercați navigatori. (C.G.W. amintește cu mîndrie de 17 căpitani de vas.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Volumele care urmează (dintre care amintim doar monografiile despre Klee, Arp, Brâncuşi, Pevsner, Gaudy, Jarry, Apollinaire, Joyce) dezvoltă opinii avansate în cronicile şi eseurile sale de la sfîrşitul deceniului trei, confirmînd justeţea sentinţelor sale critice, a forţei sale de premoniţie.

Actul de decodare a fenomenului explorat este totdeauna precedat de situarea lui în contextul tradiţiei şi contemporaneităţii, de analiza simultană a coordonatelor politice, sociale, culturale ale epocii. Dispunînd de o rară forţă sintetizatoare şi asociativă, cum şi de o impresionantă informare în toate domeniile artei (plastică, literatură, muzică), ea izbuteşte să construiască, odată cu comentariul operei, şi portretul complex al epocii, să sugereze pulsul « Zeitgeist »-ului. Energia evocativă a stilului, capacitatea metaforică a limbajului susţin cadenţa gravă a ideii, dînd frazei sale înaripare poetică.

Comentariile Carolei Giedion-Welcker impulsionează gîndirea, îndeamnă cititorul să stabilească filiaţii subterane, între personalităţi divergente, polare (La Brâncuşi şi Klee, de pildă, fenomene estetice şi spirituale unice, distincte, cercetătorul e stimulat să identifice năzuinţa comună către simplitatea formelor esenţiale, către exprimarea simbolică a realităţii, să descopere tonul fundamental uman al operei.)

Opinia critică mondială este unanimă în a recunoaşte în studiul despre Brâncuşi (1958), nu doar o exegeză exemplară, cea mai substanţială lucrare de referinţă asupra sculptorului român, ci şi « cartea cărţilor » Carolei Giedion-Welcker. Abordînd omul şi creaţia în interacţiunea lor fecundă, monografia pune în lumină caracterul novator al limbajului formal brâncuşian, încărcătura sa simbolică, atmosfera de universalitate şi deschiderea cosmică a operei. În viziunea criticului elveţian, sculpturile lui Brâncuşi transcend simpla frumuseţe estetică ; ele « sînt obiecte de meditaţie, intermediari plastici meniţi să creeze o atmosferă de concentrare interioară, de care omul zbuciumat şi hăituit al zilelor noastre are, poate, cea mai imperioasă nevoie ».

Prima imagine [1] a Carolei Giedion-Welcker este inseparabil legată de primul Colocviu Brâncuşi (Bucureşti, 1967). Mi-o reamintesc cum înainta — purtînd în făptură, în gesturi, ceva din majestatea şi fervoarea sibilelor michelangioleşti — către portretul supradimensionat al lui Brâncuşi, care întîmpina oaspeţii în sala de acces a Muzeului Republicii.

— « Bonjour, mon vieux ! On va se revoir » ! i s-a adresat, fluturînd voioasă mîna în direcţia portretului, dîndu-ne pentru o clipă fiorul magic al unui Brâncuşi aievea. În timpul lucrărilor Colocviului, ne-a fascinat prin spiritul său scînteietor, prin cordialitatea comportamentului şi neastîmpărul unei curiozităţi care ţinea să cunoască totul despre patria lui Brâncuşi, de la atmosfera artistică la viaţa politică şi nivelul de trai.

Am reîntîlnit-o apoi la Zürich în toamna anului 1972, în « Casa Giedion », din Zürich, punct al unor fertile contacte între artişti plastici, arhitecţi şi scriitori, de unde au pornit impulsuri esenţiale pentru mişcarea de idei a veacului. Am reîntîlnit-o, îndurerată de dipariţia soţului şi prietenului de-o viaţă, Sigfried Giedion [2],

---

[1] Datorez această neuitată întîlnire înflăcăratului critic şi marelui suflet — Petru Comarnescu —, care a organizat, cu prilejul Colocviului Brâncuşi (prima ediţie, 1967), o serie de întîlniri între participanţii la colocviu şi criticii români.

[2] Siegfrid Giedion, eminent savant, teoretician şi critic de arhitectură, multă vreme «primum movens » al Congreselor Internaţionale de Arhitectură Modernă (CIAM), preţuit ca « pionier şi profet » în teoria arhitecturii, este autorul, printre altele, al cunoscutei lucrări *Space, Time and Arhitecture*, (1941), operă clasică în ce priveşte problematica arhitecturii moderne şi dinamica culturală a epocii.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

adumbrită de boala profesorului Löffler (mare doctor, colecționar și prieten al artiștilor). Abia sosită, aflînd că vizitasem *Documenta-Kassel* (ediția 72), a ținut să-mi cunoască opiniile. Am văzut-o atunci aprinzîndu-se de o superbă furie — neînduplecată walkyrie tronînd pe Zürichberg — atacînd momentele de confuzie ale spiritului contemporan (« le temps de grands erreurs », cum spunea ea), agresiunea vizuală a unor exponate de la *Documenta*, tendința de pansexualizare a artei, lipsa de relevanță a multor lucrări expuse în confruntările internaționale (precum copilul idiot, cumpărat cu o sumă enormă și expus la Bienala de la Veneția din 1972). — « Și spun că vor să arate realitatea ! Dar asta nu este « Realitatea ». Astea — sînt excepții ! » — accentua ea plină de mînie. A examinat apoi cu aceeași vehemență pseudo-inovațiile, excesivul spirit de spectacol al unor creații recente («conquérir la realité avec une petite bêtise théatralisée . . . » — se indigna ea), panica unor directori de muzeu care cumpără de-a valma totul, pentru a fi « up to date ».

Cum gazda își petrecea după amiezile la spital, lîngă patul profesorului Löffler, citindu-i cîteva ore, am hotărît să ne întîlnim seara. Diminețile, în răstimpul ce-mi rămînea înainte de deschiderea muzeelor, am început să explorez parterul, etajul și mansarda casei din Doldertal [1], învăluită în penumbra unor ziduri solide, de cetate. Un aer de lucru (pretutindeni, risipite, cărți, spalți), îmbibat de nu știu ce aromă boemă, stăpînea feluritele încăperi în care piese de mobilă Biedermeier, Secession și Bauhaus se învecinau familiar. Pe scări, pe paliere, în hol, pe rafturi, pe pereți — neașteptate « întîlniri »: tablouri, sculpturi, amulete, semne ale prețuirii unor mari maeștri, semne ale Artei. Am zărit printre ele și pictura maramureșană pe sticlă, dăruită de Comarnescu în popasul lui la soții Giedion, un desen de Octav Grigorescu, o pictură de Mihai Olos și omagiul românesc la încheierea Colocviului Brâncuși '67 — o veche icoană pe sticlă cu Trei-Ierarhi.

Marea sărbătoare începea odată cu căderea nopții. « Chevaliers de la Table Ronde », — Arp, Moholy-Nagy, Mondrian, Max Ernst, Schwitters, Léger, Kandinsky, Delaunay, Giacometti, Kemeny, Gropius, Le Corbusier, Alvar Aalto, Oskar Schlemmer și mulți alții din impresionantul « Freundeskreis » al casei Giedion — evocați seară de seară firesc și spontan, păreau din nou prezenți.

Am înțeles atunci cît de stimulatoare, de fecunde au fost schimburile de opinii și legăturile frecvente dintre artiști și interpreții lor. Contactul prietenesc cu artiștii i-a fost prielnic Carolei Giedion-Welcker nu numai în privința cunoașterii metodei de lucru a unui creator sau altul, ci și în privința înțelegerii de pe o bază mai amplă a problemelor culturale ale epocii. Astfel, Hans Arp (promotor alături de Tristan Tzara și Hugo Ball al mișcării Dada) a inițiat-o în lumea avangărzii, i-a stîrnit interesul pentru acei poeți considerați atunci încă « Abseitige Dichter » [2], a familiarizat-o cu lirica suprarealistă, cu cercul Dada. Artiști, arhitecți, scriitori, găseau în « Casa Giedion » climatul necesar unui dialog pasionant, emulativ. Aici veneau Gropius, Le Corbusier și Aalto să-și discute proiectele de idei cu S. Giedion. Aici, Kandinsky, Joyce, Arp sau Léger erau « acasă ». Aici a avut Alvar Aalto revelația sculpturii lui Kemeny [3]. Dar nu totdeauna marile spirite se întîlnesc — continuă rîzînd gazda . . . « Ils sont trop tournés vers eux-même » . . . și-mi povestește cît de refractar era Joyce la arta modernă, cum, invitat fiind la masă în Doldertal, împreună cu Max Ernst, a făcut un joc de cuvinte pentru lucrarea acestuia, *Europa după ploaie* (« une charte de l'Europe qui était devenue folle par

---

[1] Cartier din Zürich, situat în zona cea mai înaltă a orașului, pe așa numitul Zürichberg.
[2] C.G.-W. a scos în 1964 antologia intitulată *Abseitige Dichter* (Poètes à l'Ecart), Benteli Verlag, Bern
[3] Văzînd pentru prima oară o sculptură de Kemeny în casa Giedion, Aalto s-a decis să-i comande decorarea unei mari construcții. Kemeny era însă foarte bolnav și n-a mai apucat s-o realizeze.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

7 rue Edmond Valentin
Paris

Dear Mrs Gideon: Thanks for your signed book and I was glad to see my old friend from Carnac in it. Also for the typed certificate of my brother. I sent copies of these to Dr Steinberg, Dr Speck and Prof. Fleiner. The last then wrote he could do nothing about the Fremdenpolizei until Dr Steinberg or some other employer took the first step. I have now received a letter from my brother, the sense of which I have just communicated to Dr Speck. If you ring her up she will tell you how the case now stands. In a word my brother has a quasi-certainty of obtaining permission for Zurich if an application is

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

made for him by his employer. You will see by the Paris Italian paper I send that the Paris Italian colony has just been fêting me. It is opportune (and quite right) that this should happen just now. Nevertheless the horizon looks to me so dark that I would be very glad to hear that my brother had definitely settled in Switzerland.

We have had a wretched 'Whitsuntide.' Thank the Lord it is over!

Kind regards to you both

Sincerely yours

James Joyce

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Max Ernst . . .), numai după ce C.G.-W. îl rugase să se întoarcă s-o privească; se vedea însă clar că era mai încîntat de turnura jocului de cuvinte decît de pictură. Mi-a povestit apoi « raté »-ul unei întîlniri dintre Le Corbusier și Joyce, pe care plănuise să-i pună față în față, în urma unei scrisori primite de la cel dintîi. Le Corbusier (căruia îi recomandase lectura lui Ulysses) îi mărturisea ce mult l-a turburat romanul, regăsind la Joyce structura aceluiași tip de oraș pe care el visa să-l realizeze în arhitectură. Cu prima călătorie la Paris, C.G.-W. îl vizitează pe arhitect care ezită totuși să meargă la Joyce. « Mais, Corbu, on va aller ensemble », — îl încurajează C.G.-W. și-i telefonează îndată scriitorului care acceptă întîlnirea cu o voce cam plictisită . . . Ajung în sfîrșit acasă la Joyce. Se înfiripă o convorbire convențională, anemică, despre vreme. Corbu zărește deodată păsările lui Joyce și, o oră întreagă . . . conversație animată în jurul lor. C.G.-W. stătea ca pe jar, așteptînd febrilă și liniștindu-se din cînd în cînd singură — « mais, maintenant on va parler de „ La Ville" . . . Mais on n'en a parlé point du tout . . . » După o oră, Corbu trebuind să țină undeva o conferință, s-au ridicat și au plecat. — Am numit asta — își reamintește Carola Giedion-Welcker, amuzată, — « Geflügelgespräche. »

Au fost reînviate cu alegrețe întîlniri sau călătorii în care alături de soții Giedion apar Brâncuși, Moholy-Nagy, Léger, Joyce, Becket, întîmplări amuzante sau situații imprevizibile care aruncă lumini noi asupra climatului de efervescență din căminul de pe Zürichberg, asupra trăsăturilor de caracter ale unui artist sau altul. Am avut în acele neuitate seri revelația importanței pe care o poate dobîndi clipa unei fericite întîlniri.

Odată m-am întors cu totul tulburată de la « Kunsthaus » : era prima întîlnire cu opera lui Giacometti, « Ah ! Giacometti ! a exclamat Carola G.-Welcker. Il était toujours à la recherche de l'absolu . . . Il me disait : „ Je l'avais ce problème-là . . . Je l'avais. . . . Vous allez voir . . . Mais je ne le touche pas encore . . ." Eu și soțul meu — a continuat ea — a trebuit să luptăm ca niște lei, să inițiem o adevărată campanie de presă, pentru ca Zürichul să accepte în 1966 Donația Giacometti. Și artistul încă era în viață . . . Ținea foarte mult ca unele din lucrările sale să intre în patrimoniul muzeului de aici. Dar burghezii din Zürich n-au vrut să accepte darul lui Giacometti decît întru tîrziu, în urma bătăliei duse în ziare. Și acum scot timbre cu Giacometti . . . » Cu amărăciune și revoltă, evocă « bătăliile purtate pentru a i se acorda cetățenia elvețiană lui Klee și pentru a i se achiziționa lucrări . . . pentru a i se acorda lui Joyce viza de intrare în Elveția, în anii războiului, cînd viața scriitorului era în pericol (viza a fost obținută doar cu prețul ipotecării Casei Giedion) . . . apoi dialogul purtat cu Jung în urma unei conferințe publice, în care savantul psihanalist îl stigmatizase pe Joyce ca schizofrenic. Și mai de curînd, disputa aprinsă cu municipalitatea orașului, dispută în care a antrenat întreaga intelectualitate din Zürich, pentru a salva de la demolare două case vechi, deosebit de valoroase ca stil arhitectural.

Cînd mă gîndesc la Casa Giedion, la atmosfera ei vrăjită, în care ființa marilor dispăruți pare atît de aproape, și unde te simți « martor » privilegiat la istoria spirituală a veacului, ea îmi apare ca un « rendez-vous des grands esprits », centru de iradiere către univers al unor nobile impulsuri. În inima cetății bancare, acest cămin unde artiști, literați, critici vin și acum neîncetat în pelerinaj, se conturează ca un *lăcaș al Inteligenței, al Ideii*. Un punct istoric. Căci nu s-a plămădit aici ceva din esența umanistă a culturii mondiale, din cutezanța gîndurilor înnoitoare? Mă gîndesc la Casa Giedion ca la un fort inexpugnabil, unde Carola Giedion-Welcker — mare conștiință critică și mare prietenă a culturii românești — veghează.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Kurt Schwitters, Portretul Carolei Giedion-Welcker (colaj)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cu Erik Satie, Henri Pierre Roché și poeta Jeanne-Robert Foster, la o partidă de golf (St. Cloud, 1923)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

VALERIU RÂPEANU

Brâncuși - Satie

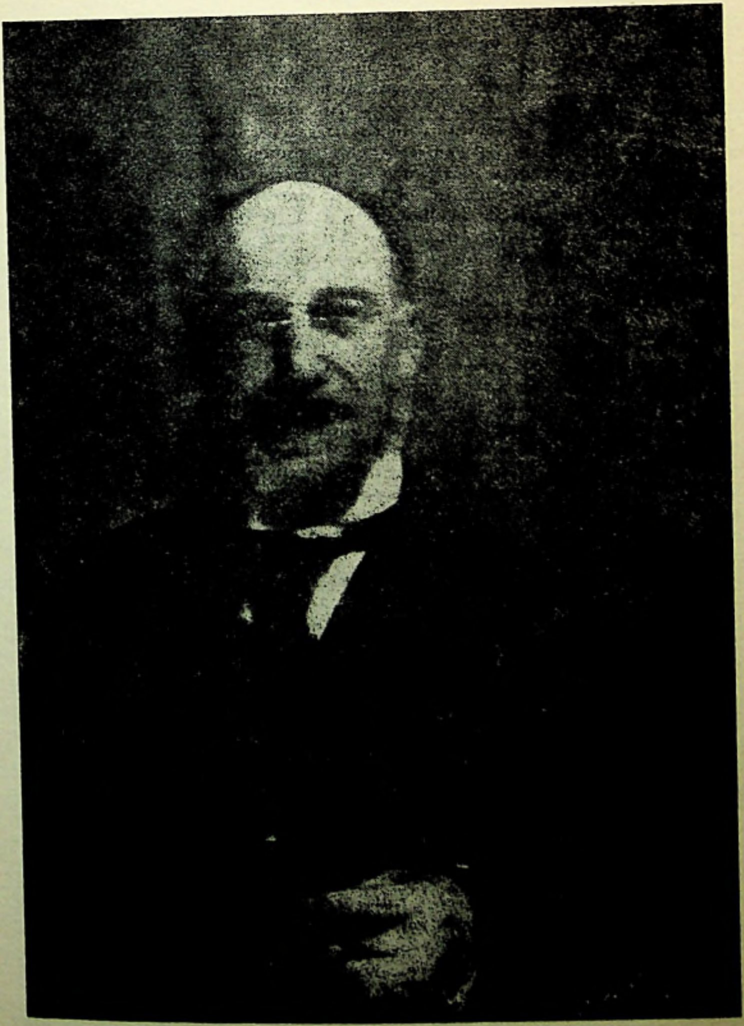
CINCI SCRISORI ALE LUI ERIK SATIE CĂTRE BRÂNCUȘI

Înainte de a prezenta cititorului român cele cinci scrisori ale lui Erik Satie către Brâncuşi, se cuvine a face un scurt popas şi a medita asupra locului pe care îl ocupă muzeul în viaţa spirituală contemporană. Îi conferim doar menirea unui depozit de pînze de mai mare sau mai mică semnificaţie? Este o arhivă a unor gusturi revolute şi a unor achiziţii care au fost guvernate de gust, pricepere, pasiune şi tenacitate sau numai de conjuncturi favorabile, de gesturi senioriale? Îşi validează muzeul din ce în ce mai mult sensul figurat pe care sîntem dispuşi să-l folosim ori de cîte ori vrem să denumim un fapt spiritual închistat, lipsit de freamătul vieţii moderne, încremenit în forme imuabile? Din fericire, muzeul reneagă acest sens figurat despre care vorbeam, devenind tot mai mult un factor dinamic, viu, al spiritualităţii moderne. Şi nu mă refer aici la prezenţa artei *de astăzi* în muzeu ci la un aspect care ne duce către obiectul articolului de faţă: muzeul ca factor de comuniune artistică, ca mărturie a corespondenţelor spirituale care se stabilesc continuu într-o cultură şi care îi explică evoluţia, coloritul specific. Ne este mai greu să înţelegem această funcţie a muzeului deoarece la noi critica tinde către o specializare ce-şi refuză orice privire în zonele învecinate ale unui fenomen spiritual unic ce se numeşte cultura. Nu este locul să analizăm aici nici cauzele şi nici implicaţiile acestui izolaţionism şi acestei lipse de sensibilitate faţă de tot ceea ce nu intră într-un domeniu pe care l-ai delimitat cu multă parcimonie. Dar muzeul de astăzi

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Etude pour un buste
de M. Erik SATIE
peinte par lui-même,
avec une pensée :
Je suis venu au monde
très jeune dans un temps
très vieux..

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nu mai este doar păstrătorul a ceea ce a fost, ci unul din factorii ce relevă legăturile tainice și neașteptate între arte și artiști sau le pun în evidență pe cele știute pînă acum. Această impresie am avut-o vizitînd la mijlocul lunii mai a anului trecut expoziția Erik Satie care a fost deschisă între 27 martie și 9 mai 1976 la Stedelijk Museum din Amsterdam. Erik Satie (1866—1925) sau mai precis *Erik Satie pe hîrtie* cum se subintitula această largă incursiune în universul compozitorului care-și făcuse studiul pentru un bust însoțindu-l de următoarea cugetare: « Am venit pe lume foarte tînăr într-o epocă foarte bătrînă ». Adică tot ceea ce ține de legăturile lui Satie cu *hîrtia* înțeleasă ca univers al imaginii. Fie că e vorba de portrete cum e acela pe hîrtia de scrisori de la celebra cafenea *Le Chat Noir* semnat de Onbekend, de portretul pe care Satie îl face pictoriței Suzanne Valadon pe o partitură sau de portretul prin care la rîndul ei artista ne transmite imaginea unui om matur, gînditor, cu privirea pierdută în meditație. Dar nu numai portretele lui Erik Satie sau cele pe care le-a creionat el, nu numai decorurile la partiturile sale muzicale (să nu uităm că *Parade*, celebrul său balet pe libretul lui Cocteau, cu decorurile și costumele lui Picasso, a stîrnit în 1917, cînd a fost prezentat de Serge de Diaghilev, un enorm scandal), nu numai coperte și pagini de revistă la care a colaborat și unde artele se întîlneau ci un alt fapt te impresiona în această expoziție. E vorba de un simț foarte acut al desenului care ne face să-l considerăm pe Satie nu numai un novator al artei sunetelor dar un muzician care *vedea*, pentru care lumea constituia o reprezentare grafică. Semnatara introducerii la catalogul expoziției, Ornella Volta, afirmă în acest sens: « Fără îndoială, la « Chat Noir », unde poeții esoterici se învecinau cu primii mari pictori de afiș, Satie a înțeles impactul pe care îl poate realiza un titlu insolit cu o anume prezentare grafică ». Biografiile sale ni-l semnalează ca pe un frecventator asiduu al celebrei cafenele în anul 1887. Aici poeții își declamau versurile iar artiștii își prezentau tablourile. Expoziția conține numeroase pagini de titlu sau file de partitură reprezentînd puneri în pagină propriu-zise, în care notația muzicală se însoțește de comentariu sau de imagine, ceea ce ne face să susținem că prietenia lui Satie cu sculptori și pictori precum Braque, Miro, Picasso, Derain, Brâncuși etc. nu s-a născut numai din frecventarea cercurilor artistice din Montmartre sau Montparnasse, a celebrelor cafenele ale timpului, ci dintr-o afinitate structurală. Satie avea o viziune plastică asupra lumii, geometrismul compozițiilor sale, structura lor avîndu-și sorgintea în aceeași perspectivă asupra universului înconjurător. Chiar scriitura propriu-zisă arată un simț plastic, o anume structură grafică a literei care era mai degrabă desenată. O sinteză între stilul afișului și corespondențele simboliste putem descifra în scriitura lui Satie. Dar expoziția mai conține și cîteva mostre din cele patru mii de bucăți de hîrtie care s-au găsit după moartea lui în modesta sa cameră din Arcueil. Darius Milhaud, care a fost unul din cei ce au intrat împreună cu fratele lui Satie și cu alți prieteni în acest univers pînă atunci închis tuturor, ne-a lăsat următoarea descriere: « Cu ordinea meticuloasă care îl caracteriza, el rînduise într-o veche cutie de țigarete mai bine de patru mii de bucățele de hîrtie de mărimea unui cărți de vizită, pe care făcuse desene stranii și inscripții extravagante. Evoca țărmuri fermecate, eleștee, mlaștini din timpul lui Carol cel Mare; face adeseori aluzie la diavol sau la un vrăjitor care locuia într-un « castel de fier în stil gotic », trasase cu o grijă extremă planurile minuscule ale unui fals Arcueil (suburbia pariziană unde se afla locuința sa, n.n) și unde

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

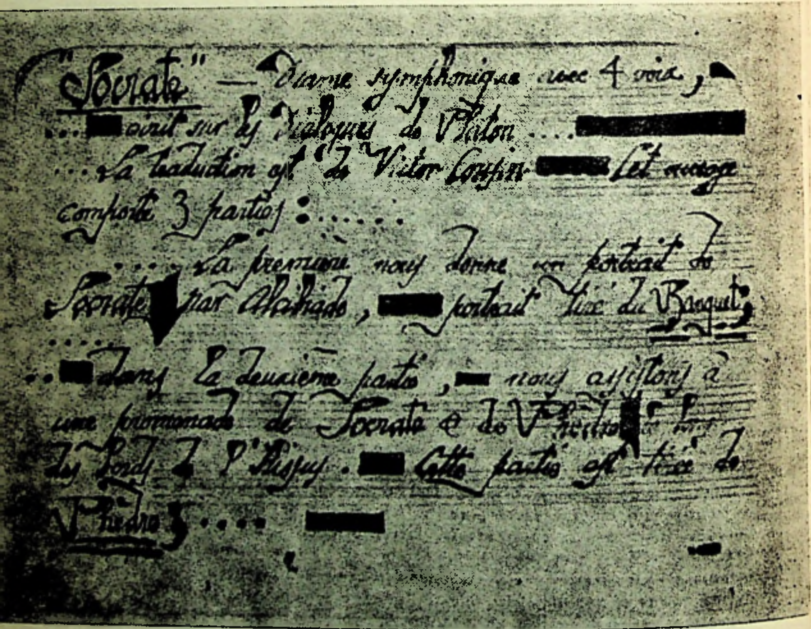
strada Dracului se învecina cu piața Notre-Dame (Darius Milhaud *Notes sans musique*, Julliard, p.181). Expoziția oferea cîteva din aceste imagini, provenite din fonduri diferite deoarece după cum ne spune tot Darius Milhaud moștenirea lui Satie a fost vîndută la licitație, prietenii lui apropiați sau unii mecenați căutînd să achiziționeze cît mai mult din nenumăratele hîrtii manuscrise sau scrisori ale altora pe care el le păstra cu o minuție și grijă de arhivar. Omul atît de sărac în ceea ce privește avuția sa se pare că nu rupsese nimic din hîrtiile sale sau ale cunoscuților (scrisori primite etc.) pe care le păstra ordonat cu un simț al valorii și importanței lor.

Dar noi prezentăm astăzi cititorului cele cinci scrisori ale lui Erik Satie trimise lui Brâncuși în ultimii ani ai vieții compozitorului expuse aici. Ele sînt însoțite de următoarea indicație « Aceste documente au fost încredințate bibliotecii literare J. Doucet, în amintirea lui Erik Satie, de prietenul său, sculptorul Brâncuși, Iulie 1935 ». Deci cînd se împlineau zece ani de la moartea lui Satie: sînt două cărți poștale și trei scrisori ca și alte « bilete » de genul celor descrise de Darius Milhaud. Se pot face desigur, multe apropieri între Satie și Brâncuși [1] deși aparent aveau firi deosebite. Satie apărea tot timpul într-o ținută impecabilă, rigidă chiar, pe care toți o considerau ca a unui desăvîrșit funcționar. Brâncuși era țăranul care păstra adeseori ținuta sa rustică. Îi unea pe amîndoi cred această voluptate a singurătății provenită dintr-un sentiment de superioritate, de încredere în propria creație pe care și unul și altul au avut-o în ciuda eșecurilor, a neînțelegerilor, a refuzurilor, a scandalurilor și chiar o mizantropie, urmare poate a anilor de sărăcie și umilință. Dar și o tenacitate în urmarea drumului vieții presărat și pentru unul și pentru altul cu atîtea obstacole. Deși amîndoi frecventau cafenelele timpului, — la balurile din Montparnasse putea să fie văzut « Brâncuși geniu al deghizării îmbrăcat în cîntăreață de stradă sau satrap oriental » cum ni-l descrie Jean Paul Crespelle în *La vie quotidienne a Montparnasse à la grande époque* (p.113), — aveau o voluptate a claustrării în universul închis al camerei și atelierului unde pătrundea puțină, foarte puțină lume sau, în cazul lui Satie, nimeni. Sociabilitatea lor ținea de acea atmosferă comunicativă, vie, a anilor de glorie din Montmartre și Montparnasse dar creația propriu-zisă presupunea eliberarea de contingent. Elaborau amîndoi cu greutate și definitivau extrem de îndelung, de aici poate și imagismul lui Satie pentru care sunetul nu era suficient, reprezentarea fiind necesară. Scrisorile datează dintr-o epocă a parodiei, a scandalului provocat de Satie și de alți colegi (vezi « Boul pe acoperiș » al lui Darius Milhaud), a ruperii convențiilor. Brâncuși avea simțul umorului și al parodiei mai cu seamă în viață, Satie în operă. Erau cred mai degrabă ființe complementare, întîlnirea lor spirituală realizîndu-se pe fondul unui refuz pentru formele consacrate, cu dorința de a inova, de a spune ce nu s-a spus. Îi unea acest sens ascetic al artei mărturisit de Erik Satie. « Arta impune tuturor celor ce o slujesc să trăiască într-o renunțare absolută. A capitula e un semn de slăbiciune, deci de lașitate. Un adevărat muzician trebuie să fie sclavul artei sale, el trebuie să se ridice dincolo de mizeriile umane ». Un crez căruia și Satie și Brâncuși l-au fost credincioși.

---

[1] Un amănunt; după cum ne încredințează un comentator al operei lui Satie, una din compozițiile acestuia, *Grossiennes*, « reproduce cîteva note dintr-un dans românesc auzit la Expoziția de la Paris din 1889 » (Jules Roy, *Musique française*, Nouvelles Editions Debresse, 1962, p. 32)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România


"Socrate" — drame symphonique avec 4 voix, ... écrit sur les dialogues de Platon ... La traduction est de Victor Cousin — Cet ouvrage comporte 3 parties : ......

... La première nous donne un portrait de Socrate par Alcibiade, portrait tiré du Banquet; ...

... Dans la deuxième partie, nous assistons à une promenade de Socrate et de Phèdre le long des bords de l'Ilissus. Cette partie est tirée de Phèdre; ...

Arcueil-Cachan * 5 noiembrie 1921

Dragă prietene, zile trecutele, copiii familiei Harris erau încredinţaţi că mama lor se întoarce duminică, astăzi îmi spun că nu se va întoarce decît marţi. Voi trece să te salut mîine duminică, pe la ora cinci (17). Dacă mă vrei pentru a cina excelent (ca întotdeauna la dumneata), accept cu plăcere.[1]

La revedere, dragă prietene, pe mîine. SATIE.

Arcueil-Cachan, joi, 24 august 1922

Bunule prieten,

Sînt plictisit din cale-afară: fără nici un ban. Articolul meu despre Debussy[2] nu va fi gata decît mîine dimineaţă, pe la orele 7 (căci voi sta toată noaptea ca să-l termin) şi îl trimit. Vrei să-mi faci un mic serviciu îngăduindu-mi să aştept cecul timp de două zile?[3] Voi trece mîine dimineaţă la opt şi jumătate la atelierul dumitale. Vrei?

Te rog să trasmiţi prietenia mea gentilelor Doamne.

Al dumitale din toată inima, ERIK SATIE.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Arcueil-France, 16 aprilie 1923

Druid bun şi drag,

Cum o duce cu sănătatea bunul meu prieten? N-ar trebui să luăm cina împreună la prietena noastră doamna Harris? Mi se spune că eşti cam întristat, dragă prietene. E-adevărat? Dacă e aşa, vreau să vin să-ţi dau bineţe, dumitale, care eşti atît de bun — cel mai bun dintre oameni, ca Socrate[4] *al cărui frate sigur că eşti.*

Nu trebuie să fii prea trist, prieten bun şi drag. Te iubim mult, să ştii. Scuipă-i zi şi noapte pe nătărăi, e dreptul dumitale, dar să ştii că ai prieteni care te iubesc şi te admiră. Da, da. La revedere şi pe curînd. Voi veni probabil joi. Cu prietenie, al dumitale Erik Satie.

× *Familia lui Erik Satie se stabileşte la Paris, după războiul din 1890 (compozitorul se născuse în 1866 la Honfleur). Din 1891 a locuit în strada Cortot, numărul 6. În 1898 se stabileşte la Arcueil, o mică localitate situată în jurul Parisului « o cameră mare, dintr-o vastă construcţie din strada Cauchy devine reşedinţa sa pentru totdeauna. Aici va îngrămădi scrisori, desene, partituri; nimeni pînă la moartea lui n-a avut dreptul să intre aici » (Jean Roy,* Musique française, *ediţie citată, p. 50).*

1 Talentele culinare ale lui Brâncuşi au fost descrise cu lux de amănunte şi chiar cu voluptate de Petre Pandrea. Vom reda aici cîteva rînduri din « Portretul anecdotic al lui Brâncuşi » datorat lui Eugen Ionescu. După ce aminteşte faptul că « alunga acoperind de injurii » pe negustorii şi colecţionarii care veneau să-i propună cumpărarea sculpturilor sale » îndepărtînd şi pe admiratorii sinceri şi naivi care îl inoportunau, Eugen Ionescu nu creionează imaginea unui Brâncuşi-sihastru pentru că: « erau, totuşi, cîţiva rari privilegiaţi şi privilegiate pe care Brâncuşi, neputînd trăi totdeauna absolut singur, îi primea şi îi răsfăţa: aceia sau acelea erau invitaţi să împartă mesele sale, fruste şi rafinate în acelaşi timp, din care nu lipsea de exemplu un extraordinar iaurt pe care Brâncuşi îl pregătea chiar el, varza acră crudă, castraveţi săraţi, mămăliga şi şampania (Eugène Ionesco Notes et contre notes. *Idées, N.R.F. p. 347—348)*

2 Erik Satie a fost cronicar şi publicist muzical. În 1922 colabora la revista Feuilles Libres. Pe Debussy (1862—1918) Erik Satie avea să-l cunoască în 1891: « Preitenia cu Debussy îl reconforta. În fiecare săptămînă mergea în strada Cardinet; Debussy îl îndeamna să lucreze orice s-ar fi întîmplat şi să desăvîrşească forma compoziţiilor sale ». (Jean Roy lucrarea citată p. 18) Prietenia dintre cei doi a născut serioase polemici în muzicologia franceză.

Atît René Peter în cartea sa care cuprinde mai cu seamă amintiri (Claude Debussy, Vues prises de son intimité, Paris, Gallimard p. 67—70) cît şi Jean Barraqué (Debussy, colecţia Solfèges, Editions du Seuil p. 74—78), resping ideea unei influenţe a lui Satie asupra lui Claude Debussy. Ultimul comentator vorbeşte de o conferinţă a lui Satie despre Debussy care poate să dateze din aceeaşi perioadă cu articolul menţionat în scrisoare şi unde raporturile dintre cei doi sînt prezentate total deformat: « Conferinţa sa încearcă să dovedească faptul că Debiussy şi-a găsit drumul către Damasc datorită întîlnirii cu autorul Bucăţilor în formă de pară. Satie l-a ajutat pe tînărul muzician care era Debussy, atunci plin de Mussorgski, să se debaraseze de influenţa lui Wagner (p. 78). René Peter afima că îl vedea pe Debussy « după-amiezi întregi rămînînd aplecat asupra acestor crochiuri » (compoziţiile lui Satie n.n) pentru a ajuta pe confratele său la început autodidact.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Carte poştală

Domnului
Brâncuşi
8, impasse Ronsin, 8
Paris, XVe

Monte-Carlo, 5 ianuarie 1924

Prieten bun şi drag,

Sînt aici împreună cu Gounod. Amîndoi ne gîndim la dumneata cu aceeaşi mare afecţiune. Da . . . Astă-seară: premieră. Grav . . . Foarte grav . . .[5] *Cu prietenie,*

ERIK SATIE

Carte poştală

Domnului
C. Brâncuşi
8, impasse Ronsin, 8
Paris, XVe

Bruges, 20 martie 1924

Dragă prietene,

Un salut din partea vechiului dumitale prieten care te iubeşte mult. Voi veni să te văd în curînd[6]. *Cu prietenie,*

ERIK SATIE

3. *Toate amintirile contemporanilor şi studiile dedicate lui Satie vorbesc despre sărăcia penibilă în care a trăit compozitorul evidentă, cu toată demnitatea dovedită, şi în scrisorile de faţă. Compozitorului, Darius Mihlaud i se părea de necrezut că Satie a trăit într-o asemenea desăvîrşită lipsă, deoarece el practic « nu poseda nimic » (vezi Darius Milhaud,* Notes sans musique, *Julliard p. 180*

4. Socrate, *« dramă simfonică în trei părţi » cu voce, de* Erik Satie, *a fost prezentată în primă audiţie la Paris în 1920. Prima audiţie cu orchestră a avut loc la 7 iunie 1920. Elaborarea acestei partituri a durat mai mulţi ani, Satie fiind urmărit de ideea că unei opere « albe şi pure ca Anticul » considerînd-o « un act de pietate, visul unui artist, un umil omagiu ». « Primele două părţi sînt dialogate, ultima reprezintă povestirea morţii lui Socrate ». Libretul a fost scris de Satie. Pentru a da cititorilor posibilitate să cunoască structura acestei lucrări (după ştiinţa noastră încă neprezentată în sălile de concert româneşti) vom cita din lucrarea lui Jean Roy amintită mai sus: Aceste trei mişcări moderate, cea de a doua fiind o pastorală 6/8, refuză efectul contrastelor care se naşte din variaţiunile de tempo, dar stabileşte diferenţe secrete ce pun în relief legi ale arhitecturii. Orchestraţia este destul de redusă dar foarte subtilă prin folosirea cîtorva instrumente: un flaut, un fagot, un corn englez, un clarinet, un bas, un corn, o trompetă, o harfă, cimbale şi instrumente de coarde. Nu întîlnim registre excepţionale ci un sens extraordinar al sonorităţii necesare, nu pentru agrementul culorii sau pentru căutarea cîtorva efecte, ci pentru a crea un echilibru care este de ordin arhitectural ».*

Iar Alfred Cortot (vezi Muzica franceză pentru pian, *Editura Muzicală, 1966, traducere de Vladimir Popescu-Deveselu, p. 477) caracterizează astfel opera lui Satie: « seninătatea ei gravă şi ascetică se acordă într-un spirit rar de spiritualitate filosofică cu redarea dialogului platonician, într-o transformare bruscă şi radială a concepţiei*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

care ar putea să surprindă dacă nu ar fi vorba aici despre paradoxalul, misteriosul Satie, expert în a dejuca previziunile », trăsătură care o apropie de esența sculpturii lui Brâncuși.

Cît privește sculptura lui Brâncuși, Socrate, *vom cita din monografia Carolei Giedion Welker rîndurile următoare: « acest* Socrate *plin de umor, jumătate idol de lemn, jumătate difuzor. Realizat între 1918—1923, el este aproape contemporan cu* Socrate *al lui Satie. Compozitorul legat intim de Brâncuși la care învățase să cunoască dimensiunea filozofică, îl numea atunci « fratele mai mic al lui Socrate ».*

Darius Milhaud vorbește în memoriile citate despre faptul că « de-a lungul întregii sale vieți Satie a ignorat compromisurile și a depășit cu curaj mizeriile umane, aflîndu-și forțele în el însuși » (p. 176)

5 Jean Roy descrie astfel acest episod al vieții lui Satie: « acest sedentar de o speță cu totul aparte, deoarece după încorporarea sa în regimentul 33 de infanterie la Arras n-a mers mai departe decît de la Arcueil la Paris și de la Paris la Arcueil (cel mai adesea pe jos) efectuează o rapidă călătorie la Monte-Carlo pentru a asculta recitativele pe care le compusese la cererea lui Diaghilev pentru Medicul fără voie *de Gounod.*

Controlorului care îi verifica biletele îi spune: « vă felicit, aveți un tren foarte frumos ». Cînd sosește la Monte-Carlo se ceartă cu Auric și Poulenc care, întîrziind, nu l-au așteptat la gară. Darius Milhaud oferă o altă versiune — Satie rupe legăturile cu cei doi la Monte-Carlo deoarece îi află prieteni cu unul din cei mai înverșunați dușmani ai săi, Louis Laloy. George Auric avea să scrie apoi articolul « Adieu Satie *» în care judeca foarte aspru muzica lui Satie la baletul* Relache *reprezentat în 1924. Nu este exclus ca Satie să fi asistat la premiera baletului* Căprioarele *de Poulenc, scris tot la comanda lui Diaghilev și a cărui premieră a avut loc o zi mai tîrziu decît data acestei scrisori și anume 6 ianuarie 1924, tot la Monte-Carlo. În orice caz catalogul expoziției din Amsterdam semnalează în numărul din februarie 1924 al publicației* Paris Journal *un articol al lui Satie despre* Baletele Ruse de la Monte-Carlo.

6 În martie 1924 Satie a întreprins un turneu de conferințe în Belgia cu tema: Spiritul muzical. *Puțin după aceea se îmbolnăvește grav, suferă de ciroză, prietenii îl aduc la Paris, locuiește în două hoteluri (nu poate suporta atmosfera de la Grand-Hotel și alege hotelul Istria din Montparnasse). Moare la 1 iulie 1925, la un spital din Paris. Aceste din urmă luni ale lui Satie ne sînt descrise de Darius Milhaud în capitolul XXIII al memoriilor sale intitulate « Moartea lui Erik Satie » (p. 176—183) în care spune: « Mulți din prietenii săi au fost alături de el pînă a închis ochii: Brâncuși, Wiener, Désormière și Caby ».*

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BRÂNCUȘI

GLOSSE ȘI COMENTARII

BENJAMIN FONDANE

O mare oază de tăcere

« Oamenii goi, în plastică, sînt mai puţin frumoşi decît broaştele ».
BRÂNCUȘI

Vama Statelor Unite ale Americii — nu mai stupidă decît alte vămi şi cenzuri — a decretat, acum doi ani, că *Pasărea* lui Brâncuşi nu este altceva « decît metal de o oarecare consistenţă şi oarecare greutate ». Căci, după Tariff Act: « O operă de artă trebuie să imite obiectele naturale, în special forma umană, reprezentîndu-le în justele lor proporţii de lungime, lărgime, adîncime, sau doar de lungime şi lărgime ».

Nimic nu dovedeşte, într-adevăr, că pasărea, cocoşul, copilul lui Brâncuşi ar fi opere de artă; ele nu sînt, la prima vedere, decît vertebre, bucăţi de piatră, cornişe de ipsos, cochilii goale, piese dezarticulate de pe vremea demontării planetei, creaţie pură de obiecte pe care natura, pare-se, le-ar fi putut crea şi ea dacă ar fi visat mai profund la această puritate, dacă sigiliul ei ar fi avut urechea mai delicată. Puritate de oglinzi sau de zăpezi, întîmplare sau lucru voit — aceasta nu epuizează deloc problema. Forme ideale, a căror gingie însă îţi sîngerează în mîini; tîmple inumane, a căror vînă însă plesneşte de preaplinul ei. Are oare dreptul viaţa să ţîşnească dintr-o piatră? Regulele se opun la asta, ştiu; cu atît mai rău pentru ele; viaţa niciodată nu s-a sinchisit de vreo regulă.

La urma urmelor, cîtuşi de puţin artă. Nimic din acel orgoliu pueril al artistului care vrea să creeze idoli după chipul său, asemănători pînă la urîţenie: piatră

* Eseu apărut cu titlul *Brâncuşi* în *Cahiers de l'Etoile*, nr. 11/1929

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

a poemului, el nu urmărește decît să înșele, el pipăie de aproape greșita înțelegere. Brâncuși dispare. El nu este în creația sa. El nu face în mai mic sau în mai mare niște Brâncuși cu barbă. Are sau nu dreptate? Lemnele sale, marmorele sale, par a nu exprima umanul, a nu transporta cotidianul, a nu fi manevrabile: doar omagiu sau țîșnire a curbei tandre, a materiei în fierbere. Spun, « par », căci nu vreau nici să mă înșel nici să vă înșel; aici mai mult decît altundeva, să nu vă încredeți în aparențe; arta lui Brâncuși este un act de protest, act de violență. Dumnezeu care a creat obiectele, animalele, formele, s-a făcut vinovat de o lene nemaipomenită; a crea lumea în șase zile, înseamnă a sări zdravăn peste etape; cu cuțitul său, cu ferestrăul său și cu mîinile sale, Brâncuși reia pe rînd, una cîte una, creațiile ratate; a și corectat cocoșul, pasărea și Socrate. Căci Brâncuși este un logician, un logician înflăcărat, pentru care nici o limpezime nu e deajuns, pe care nici o obscuritate nu-l descurajează, care aspiră mereu la mai strîns, mai inefabil, mai elansat. La el, adunată în ea însăși, fremătînd după bunul ei plac, mișcarea deabea se ține în frîu, gata să decoleze în orice clipă: chiar și mănușile ei sînt țintuite ca să nu pornească în zbor. « Ghețarul transparent, zboruri ce n-au zburat »: Mallarmé s-a gîndit la Brâncuși. Niciodată la Brâncuși, grimasa unui unghi deschis, niciodată scară fără ieșire. Cine l-a învățat pe acest țăran de lîngă Dunăre regulile jocului său, cine i-a permis să-i afle limitele — jucîndu-se —, vreau să spun acel maximum de expresie a unei arte, care de atîtea milenii caută ceea ce-l caracterizează, îl izolează? Laocoon, n-are nimic ce să-l învețe.

Dar greșesc vorbind despre Brâncuși ca despre un artist ce-și fixează legi propriului său lucru; care e artistul care se încrede în vreo regulă, fie ea chiar a sa? Ceea ce numim « discipline », adică lucruri laborioase, constrîngeri, stăpînire de sine, înseamnă de fapt exact ceea ce, la marele artist, este lucrul cel mai spontan, cel mai negîndit, partea dăruită din jocul său, efectul unei stări de har. Boileau și-a bătut joc de lume. Dificilul, pentru marele artist, nu este dobîndirea ordinei aparente, a clarității, a inteligibilului; ca și cum ordinea n-ar fi pentru noi lucrul cel mai firesc din lume; fratele siamez al oricărui act mental; a salva, în ciuda ordinei, un oarecare arbitrar, a da frîu liber obscurităților adînci, a face să pară neinteligibil ceea ce este prea inteligibil — iată rămășagul său. Nu e greu să ni se arate cum se mănîncă cu grație un pui bine fript, ci e greu să reușești cu aceeași eleganță, să mănînci în locul puiului, care este inteligibilul, o pingea veche, plină de cuie mocirloase, așa cum o face Chaplin, în « Goana după aur »; pentru că atunci automatismul unei reguli se străduie să facă să izbucnească un întreg strat al absurdității funciare, singur resort al lirismului uman. Dar să nu ne gîndim niciodată că intenția artistului este de a face artă; Brâncuși, mai puțin decît oricine, nici nu se gîndește la asta. Susțin că Brâncuși, în adîncul adîncului său, niciodată n-a vrut să facă artă; el n-a vrut să facă — vama Statelor Unite a văzut just — decît « metal de o anumită consistență și o oarecare greutate ». Ce omagiu public adus lui Brâncuși de profunda ignoranță ! și cît de fericit ar fi fost Apollinaire să-și vadă poemele trecînd drept substanță rudimentară a limbajului, afișe de publicitate, sau mai știu eu ce. Faptul nu-și are egal decît în anecdota povestită de Picasso, « a unui garagist care l-a dat în judecată pentru daune-interese, pe motivul că i-ar fi *murdărit* un zid cu un desen în maniera sa ». Numai că aici, cel ce-i face omagiul lui Picasso este un garagist. Dincolo de Atlantic, pentru Brâncuși, este vorba de experți desemnați anume, critici de artă ![1]

---

[1] De atunci, Brâncuși a obținut, în procesul intentat, cîștig de cauză împotriva Statelor Unite ale Americii. Din punctul meu de vedere aș fi preferat să-l fi fost respinsă acțiunea. (n.a)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Cît de mare este sculptura neagră, fără să se fi strecurat nici un nume în pliurile cusăturii: fără autori declaraţi: cît de anoşti ne par grecii pe lîngă ei. Brâncuşi sculptează, nu, lucrează, îşi duce pînă la capăt treaba ca un zidar, sau ca un muncitor la terasamente, un slujbaş la calea ferată, un instalator de ţevi, un coşar, un mecanic; în felul ăsta trebuie să sculpteze primitivul, sălbatecul, cum e numit în bătaie de joc — vreau să spun omul care lucrează fără «arrière-pensée», pentru a crea şi nu pentru a face să se vadă. Născut în această epocă — mai nefericită decît oricare alta, pervertită de către simţul istoric, — şi ştiind că tot ceea ce i-ar aparţine cu adevărat lui însuşi, ar putea interesa vreodată, nu se ştie cînd, obligat aşadar, totuşi, de a-şi falsifica zilnic gîndirea sa intimă, corespondenţa sa particulară, cuvintele sale de spirit, habitudinile sale, căci totul trebuie să fie utilizat pentru glorie — ce epocă înscrisă în fals — cum ar mai putea un artist să creeze spontan ceea ce-i place, sau ceea ce-l amuză? Trăind sub un control permanent, cum să mai poţi face ceea ce ai avea într-adevăr chef să faci, adică nu întotdeauna acelaşi lucru, sau acelaşi lucru însă în alte feluri, aparent cît de contradictorii posibil? Brâncuşi ar fi putut cînd să zidească o casă, cînd să verifice legile opticei, sau să deseneze o grădină sau să smulgă din marmora pură o piatră funerară; de ce nu e liber să zmîngălească chipuri pe un zid (Interzis afişajul, lege din 28 iulie 1896); să acopere trotoarele de grafitti, laolaltă cu puştii; să lanseze o nouă caroserie de automobil («Micşoraţi viteza: pericol de moarte»); un timbru poştal pe placul lui, o maşină de spălat vasele! Şi mai poţi face dacă vrei şi bibelouri, jucării pentru copii, umeraşe, costume de bărbaţi. Şi chiar şi acest gust pe care l-ar fi putut avea, *dar pe care nu l-a avut*, pentru calambururi ale materiei, pentru obiecte de ordin sexual (a se vedea bustul prinţesei X); îi este interzis *a priori*, din temerea de a nu irita, pe cine? un ministru al republicii[1]. Este obligat un Brâncuşi să ia la cunoştinţă că e sculptor, să se decidă în sacra diviziune a muncii pentru o singură activitate, să fie omul doar al unei singure cutare manete, al unui cutare randament. I se interzice să-şi lase să-i crească barba, cenuşie, să-şi fumeze pipa lui de chihlimbar, să împingă sau să oprească mişcarea; să-şi pună la butoniera surtucului un peştişor roşu, să-i spună sculpătoarei Michelangelo. E interzis să fumezi în sala maşinilor, să atingi obiectele expuse sub sticlă; să filmezi un ministru caraghios; să te-apuce rîsul, tare, privind într-o oglindă; să abandonezi un copil în stradă; să cînţi Internaţionala într-un cinema; să dărîmi statuia lui Combes! Ce-i mai rămîne deci artistului, dacă nu-i rămîne nimic altceva decît ceea ce este *permis?* Şi nu vorbesc de oprelişti perfid disimulate. Lui Brâncuşi îi place să lucreze cu suprafeţe lucioase, iubeşte lemnul pentru că e lemn şi pe negri pentru că i-au acordat acestuia locul întîi; dar un calcul reflex — şi care-i defineşte poziţia — îi interzice să se ia la întrecere cu sîrma ghimpată, cu chibritele suedeze.

Un Brâncuşi, oricît de simplu ni l-am închipui, e în stare să schimbe forma străzilor noastre, numerele inimii noastre; ar fi putut ţîşni din el o întreagă epocă proaspătă precum pletele dansatoarei, precum un afiş din odăjdii albe. Dar ar fi trebuit pentru asta să i se permită artistului să dispară, să se uite pe sine, uitînd să semneze. Ar fi trebuit să i se permită lui Brâncuşi să fie un mare anonim.

---

[1] S-a iscat un mare scandal în ziua în care Brâncuşi a fost rugat să-şi retragă bustul din Expoziţia oficială, sub motivul că oamenii pretindeau că văd în operă ceea ce lui Brâncuşi niciodată nu i-ar fi trecut prin minte să facă (n.a.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Puritatea lui Brâncuşi ar face să suspine păsările, dacă ele n-ar fi din pînză pictată. N-au decît unii s-o ia drept orgoliu, alţii drept modestie; nu e nici una, nici alta. Totuşi, şi una şi alta laolaltă — , altceva. Puritate nu vrea să însemne curăţenie, adică ceva ce se murdăreşte; nu vrea să spună proprietate, adică sărăcie. Flacără, v-aş spune că Brâncuşi este o flacără, dacă n-aş fi convins că este un ceas-deşteptător. De fiecare dată cînd mă duc la el, uimirea mea de a-l vedea mergînd, rîzînd, fumînd, şi trăindu-şi ziua netedă lîngă o puşcă doldora încărcată. Pe lîngă el, căutările unui Picasso par ale unui nebun furios; liniştit, în picioare, oferă firimituri de pîine sfinţită, pînă şi blocurilor de piatră din atelierul său, pînă şi bătrînelor americance care vin să-l viziteze. În acest timp, pe Pablo, puştiul ăsta mare, îl scutură o febră malignă; forţează natura cu lovituri de secure; inventă cerneala indelebilă; este inuman cu ferocitate. Picasso este un teoretician, el sparge jucăriile umane pentru a descoperi cum funcţionează; oare la ce-ar mai putea servi încă, grădina asta de resorturi ruginite care sînt istoria picturii? Au ele oare un secret de destăinuit, există un secret de găsit? Obiectele sînt acolo. Jocul constă în a le împerechea, a le desperechea; îşi are şi hazardul partea sa, şansa vine spre cel ce-o caută cu răbdare. A atrage totul spre tine, a respinge totul; a înscrie în afara tuturor acestor lucruri — iată mecanismul gîndirii lui Picasso, de o ingenuitate de coşmar; Picasso pleacă de la opera de artă pentru a ajunge la opera de artă; şi dacă nu face congestie trecînd de la cald la rece cu o asemenea viteză, asta e pentru că are o constituţie solidă. El, Brâncuşi, pleacă de la piatră ca să inventeze o nouă formă de piatră, aproape identică cu cea precedentă, teribil de nouă. Vă spun, o nouă piatră, pasăre sau Socrate. Însăşi răbdarea revoluţiilor geologice. Şterge cusătura, face să dispară un fir, netezeşte orice urmă de travaliu, de chin. Ce forţă imensă desfăşoară pentru a da impresia uşorului: cum s-ar naşte altfel bucuria?

Ca şi Chaplin, Brâncuşi ar fi vrut să-şi pună la încercare operele arătîndu-le copiilor; le-ar fi dorit în pieţe publice, în parcuri, pentru ca să le fie permis să se joace cu ele, călărind pe Leda sa fără s-o răstoarne, adăugîndu-le pete de rîs, spumă de inimă. « Cînd nu mai eşti copil, eşti ca şi mort » scria într-o zi Brâncuşi, şi, din acest punct de vedere, el este omul cel mai puţin mort pe care l-am cunoscut vreodată. Ce-ar crea el din disperare? Iubeşte fără leac munca, pînă la viciu. Iubeşte cea mai înălţătoare dintre bucurii. Nu e adevărat că trebuie să ajungă la punctul culminant al tragicului? Se serveşte de lavă şi de torent; de găinaţul pasărei şi de briceag. El stă mereu la pîndă, în căpiţa de paie, gata să înhaţe scînteia ce va ţîşni, care trebuie să ţîşnească. Pentru ce altceva ar sta acolo? Cremenea este pana lui de gîscă.

E momentul să spuneam « adio » « frumosului ideal », această veche idee fixă a esteticienilor de oriunde, care a poruncit în Europa, acest « frumos ideal » care a distrus o inteligenţă atît de solidă ca cea a lui Lessing, care era cît pe-aci să-l ucidă pe Goethe, care a fost cancerul virtual al lui Nietzsche, şi duşmanul său cel mai îndrăgit, acest «frumos ideal », care, de la greci încoace, nu a reuşit să stîrnească decît o prea frumoasă încurcătură. Nietzsche însuşi cerea poetului să cînte aparenţa şi să se menţină în ea — asta înseamnă să ajungi la punctul culminant al tragicului? Sculptura, a menţinut întotdeauna faţă de poezie rolul normativ avut de către matematici pe lîngă ştiinţe. Deci sculpturii trebuia să i se dea prima lovitură de cazma: Brâncuşi fu primul care s-o facă, cu o fervoare aidoma celei a primilor creştini: şi ei şi el îi purtau pică pentru acelaşi lucru; nu materia îi ofensa, frumoasa materie, şi posibilităţile sale de perfecţiune; ci reprezentarea materiei umane, carnea făcută spirit, gustul obscenului.

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Să spunem deasemenea adio și acestei bătrîne idei a inutilității artei, care ne-a costat o revoluție înfrîntă prin acea funestă expoziție a Artelor Decorative. Căci dacă arta se recunoaște decorativă, sau ornamentală, se mărturisește astfel funcție de lux, în timp ce pe noi ne interesează să dovedim cu pasiune că ea este o funcție primară, spontană și firească, chiar o funcție utilitară. Așadar trebuie respinsă arta de fiecare dată cînd se prezintă drept lucru sacru, net izolat de orice altă activitate omenească; artă pentru artă, înseamnă morala pentru morală a stoicilor, forma cea mai respingătoare a vechiului ascetism. Arta este țelul oricărei activități umane, al oricărei activități ce se ignoră, este chiar forma pe care această activitate o îmbracă, semnul performanței sale, împlinirea sa firească. Frați meșteșugari, sîntem ca și voi muncitori în aer liber și nu șoareci de atelier. Unde se află scăparea? căci trebuie să ieșim din impas cu orice preț. Cutare artist, care nu cerea altceva decît să slujească, să fugă, se vede constrîns, în pofida voinței sale, să flateze gustul bizar al unei clientele. Artistul acesta de-o inteligență matematică, ar fi trebuit să deseneze forma cetăților noastre, să planteze în ele, la răspîntii, bronzurile sale pure; Leda aceasta, într-un scuar, ar face mai mult împotriva tuberculozei decît grimasa lui Voltaire. Dar ca să fie, printr-o neclintită incomprehesniune, îndepărtată de viața oamenilor, semenii săi întru mizerie, iată ce face ca opera lui Brâncuși— hărăzită să creeze bucurie — să se vadă obligată să aterizeze într-un salon pompos, nedumerită de-a fi acolo, rușinată. Secolul al XIX-lea a sfîrșit prin a numi operă de artă ceea ce se opunea vieții, ceea ce trișa realul, ceea ce ascundea omul de propriii săi ochi, ceea ce de la bun început protesta că nu este, că este un fals: inevitabil, umanismul trebuia să ajungă aici.

Pentru Brâncuși, lumea nu mai are taine: a descoperit cele patru sau cinci motive care o regizează, cele patru sau cinci chei ale aurorei metafizice. Iată sfera, oul, inelul, urcușul. Toată viața sa Brâncuși a fost sălășluit, gîndit, acționat de către aceeași pasăre, același ou, același cocoș, [1] etc. . . . și de fiecare dată distrugea opera precedentă, ca să celebreze versiunea adevărată. Dar unde se află adevărul? Care dintre cele două păsări este adevărată, cea asemănătoare unui dirijabil agățat de pantofii săi, sau cea care s-a eliberat ca o lampă de lumină și pe care n-o vom revedea niciodată? Asemănătorul se vindecă prin asemănător, gîndea vechea medicină; o pasăre nu poate fi corectată decît printr-o pasăre asemănătoare, gîndește Brâncuși. La naiba cu concepția că, odată opera terminată, trebuie să concepi o alta, la antipodul ei. Există aici ceva dintr-o anume gîndire ce dă un preț atît de mare statisticilor bine făcute. Un vis urmărit de același vis, de la *ralenti* la accelerat; dervișul ce se învîrtește nu e chiar atît de departe de brahmanul nemișcat. Unde se află *punctul*, punctul unic din oricare lucru, care face centru de gravitație, singurul centru de gravitație din lume? Să nu scrii decît un singur poem, mereu același, ambiție ce însemna spaima lui Mallarmé și tentația sa, iată că Brâncuși o face, el nu palpează absolutul decît străbătînd o infinită serie de imperfecțiuni legitime; se grăbește, ca să nu termine; îi e frică să nu se ajungă singur din urmă; crează unica terapeutică posibilă pentru longevitatea vieții.

Cît de imund era acel salon al Tuileriilor ce înconjura pasărea, singură ca un jet de apă, singură ca un ciur de stropitoare, ca un om în cămașă la fereastra incendiului. Abia c-o zăreai, și-i simțeai prezența umilită de-a fi acolo. În tăcerea atelierului lui

[1] Prefer ca și vulgul să spun « oul » lui Brâncuși, deși acesta n-a sculptat niciodată vreun ou, ci un copil, un cap, etc . . . Dar important pentru noi e faptul că a ales din atîtea expresii diferite, această formă primă, acest leit-motiv (n.a.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Brâncuşi, printre pietrele ca-ntr-o ogradă de păsări, se strecurase oare printr-o ferestruică, pentru a bucura mîinile inimii? Aici, iat-o acoperită de ţipete, scuipat şi zugrăveală, împroşcată cu noroiul artei pe cadratura ei de zbor, înfricoşată de a se simţi ciudată sau străină, de a părea atît de puţin pasăre. Cît pe-aci să izbucnească în plîns, de singură ce era. Ştiu ce-i vor reproşa unii entuziasmului meu — bine înţeles, mai întîi, entuziasmul: « pasărea asta, ce tot o lauzi? La urma urmei, nu e un simbol? zborul, elevaţia idealistă, Idealul, Ideea. Minciuna aceasta flagrantă, calomnia aceasta a realului, atît de veche, unde ai s-o cauţi? Nu recunoşti în asta acel mediocru spirit grec al secolului VII, sau măcar ceea ce se vrea numit spirit grec, poezia umanului şi non umanului, falsul tragic? »

Dar bine, tot aici am rămas? şi, dacă-mi permiteţi, este oare altceva « Corabia beată? » A-i aplica lui Brâncuşi modalităţile unei judecăţi, oricare ar fi ea, pune grav în pericol însăşi persoana celui ce judecă. Căci o operă ce ţine de evenimentul pur, de excepţie, nu poate fi cîntărită cu o balanţă la-ndemîna oricui — şi cine cîntăreşte adesea, cîntăreşte prost. Cu ferocitate unică, în afara tuturor categoriilor, opera lui Brâncuşi nu suportă absolut deloc discriminarea istorică şi afirmă cu tărie că e prima intervenţie a unui spirit ce instituie forme, în mod necesar primele. Niciodată Brâncuşi nu va predica, nici nu va propune măcar Idealul, Ideea, ci doar un ideal, o idee. În acest sens funciarmente insociabilă, opera lui Brâncuşi nu ne oferă, la capătul efortului său, nu ştiu ce supraom, nici măcar omul în cămaşă sau omul în pielea goală, ci omul-peşte, omul-monstru. Albumul de Istorie Naturală al lui Max Ernst se află, şi el, în aceleaşi meleaguri. Şi cine ar îndrăzni, în cazul acesta, să judece pasărea lui Brâncuşi? cît pe-aci ca pasărea să nu-l judece ea la rîndul ei.

Să se ştie că pasărea aceasta — căreia i-ar sta mai bine în Place de la Concorde, unde se află dezorientat, Obeliscul ! — să se ştie că pasărea aceasta — ce monument funerar pentru un mare poet, Apollinaire ! — să se ştie că pasărea aceasta nu este nici un concept, nici un simbol, nici vreo alegorie indiferent de ce fel, nu e nici statuia Bucuriei sau cea a Durerii, nu e nici ceea ce hrăneşte cum nu e nici ceea ce amăgeşte; nu e un reproş anxios cum nu e nici vană lamentaţie. Să nu căutaţi în ea vreo învăţătură: un pronostic ar fi necinstit, un diagnostic asupra lucrurilor ce aparţin spiritului — şi mai puţin. Nu e altceva decît imaginea lui Brâncuşi gol goluţ şi fără pene, vorbind nici româneşte, nici franţuzeşte, cîtuşi de puţin sculptor sau filatelist, la fel de simplu pe cît poate să fie, fără afectare nici cravată, aşezat acolo ca o sfidare a Hazardului, ca o provocare adresată zăpăcelii, la fel de grav-serios precum agentul călare din Place de l'Opéra, la fel de cast în intenţii precum îngerul păzitor al Alibiului.

Nu mi-ar trece prin minte, în legătură cu Brâncuşi, să vorbesc despre istoria sculpturii, despre filozofia artei, despre mari oameni de meserie, Michelangelo, de pildă, sau Rodin. Nu există dealtminteri vreo istorie, ci numai istoria unei meserii parcurgînd o etapă de la A la Z şi parcurgînd-o cîteodată foarte prost, ceea ce face ca atunci cînd Z este încoronat ca ultim scop şi desăvîrşită perfecţie a unei arte, să te afli exact în faţa unui lucru căruia spiritul nu-i acordă, un timp, patina sa, şi care nu posedă nimic altceva, pentru a se înviora şi a înşela buna credinţă, decît mimica exterioară a geniului, doar acrobaţia sa muşchiulară. Cresc din această veche concepţie, cutare teorii de aici înainte populare, care fac din Renaştere ţinta în care se consumă şi se desăvîrşesc datele spirituale ale artei Evului mediu, în timp ce Renaşterea *neagă* fără rezerve chiar acest Ev mediu de care nu se simte legată decît prin asemănări răzleţe, lipsite de orice semnificaţie. Tot astfel în domeniul faptelor sociale, cutare istorie acordă întregii istorii politice a Franţei, de la feudalitate, o singură voinţă istorică: venirea la putere a Stării a Treia; cutare altul ne

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

arată că Revoluţia franceză fusese într-un fel pregătită de mult timp, înainte chiar ca Monarhia să se fi născut; determinismul faptelor economice, a cărui forţă inevitabilă o înţelegi, forţă de hazard, se întîmplă să fi fost şi să fie un fel de providenţă, de care nu numai că istoria trebuie să ţină seama, ci, mai mult, de care istoria nu face altceva decît să depindă, ascultătoare. Ceea ce vrea să însemne că trăim sub regimul logic strict, al efectelor prevăzute, condiţionate de către o cauză dată dinainte care face ca, dacă se naşte cutare lucru, oricît de insolit ar fi el, să fie obligatoriu să-i descoperi vreun eveniment anterior care să consimtă să se încarce cu această descendeţă. Există poate pentru operele umane ceea ce Hegel numeşte Spiritul Timpului; dar ce glumă, Spiritul Timpului şi suita sa, ca şi spiritul Timpului în mai multe puncte ale spaţiului, în aceeaşi clipă. Există soluţii de continuitate în timp, ca şi în spaţiu, ca şi în memorie; dacă refuzi să vezi clar şi să admiţi acest lucru, asta se întîmplă pentru că Raţiunea,. la fel ca şi Religia, are o extremă nevoie de echivalenţă, de corespondenţe, ceea ce permite Logos-ului să se exerseze, sistemelor să predice. Notaţi că cel care predică are întotdeauna o slăbiciune de ascuns, o ruşine de acoperit: căutaţi-o. Există mai multe vechi prejudecăţi, bune de smuls din rădăcini, mai ales aceasta: că marile efecte sînt urmarea firească a marilor cauze, în timp ce în realitate e deajuns o uşoară gaură într-o barcă pentru a o da la fund, o gafă a unui beţiv pentru a declanşa un război. Accidentalul se opune, de pe o poziţie avantajoasă, firescului, îl biruie de departe. Regimul coincidenţelor faptelor este la fel de frecvent ca şi cel al filiaţiei lor. Instituită în profesor, sculptura greacă, în întregimea ei, se arată a fi atît de inadecvată unei Renaşteri a Europei, atît de inoperantă şi iată că sculptura cîtorva triburi barbare — *izolate de orice civilizaţie* — izolate chiar între ele, dă nu numai artei europene, ci deasemenea şi artei greceşti, o mare lecţie severă, nu numai pentru economia spiritului, dar chiar pentru analiza însăşi a formelor plastice. Acolo unde grecul imită natura, negrul o revelează, plastic, se înţelege. Şi în timp ce negrii cred că imită natura, grecii sînt cei ce vorbesc de « frumosul ideal ».[1] S-a încetat oare să se spună că noi nu sîntem destul de mari ca să putem păşi singuri şi că fără sprijinul Atenei şi Romei n-am fi realmente în stare să realizăm ceva meritoriu? Cîte pagube şi considerabile consecinţe are la activul său această minunată cultură a Greciei, cîte responsabilităţi îşi asumă! Să fim drepţi şi să nu-i facem reproşuri pe care nu le merită întotdeauna. Dacă noi simerieni ce sîntem, mai barbari prin asta decît prin orice alt lucru, ne-am decis, să nu facem decît o operă de supuşenie, de a nu crea decît o civilizaţie de elevi, greşeala nu este a ei, desigur. Grecia a putut să greşească, poate, ea a greşit însă cu măreţie. Dar ce le mai rămîne celor ce le urmăreşte glorioasa cursă?

Faptul că un artist se naşte şi că asta înseamnă o pură întîmplare, se acceptă uşor. Dar şi cu o cultură se întîmplă la fel. Dacă Doamna Mozart s-ar fi oprit la cel de-al şaptesprezecelea copil, ceea ce ar fi fost absolut suficient, nu l-ar fi adus pe lume pe Mozart. Dacă Roma n-ar fi învins cetatea Cartaginei .... Dar ar însemna să mergem prea departe. Toate acestea au rostul de a afirma că, la fel, nici Brâncuşi nu face parte din arta timpului său şi nici din cea a timpului care l-a precedat.

Cum a putut, în chip explicabil, să se ivească artistul acesta al cărui geniu se aseamănă cu cea mai înaltă speculaţie, călare pe matematicile spiritului, un geniu al algebrei? Şi cu cine are asemănare arta lui Brâncuşi? Priviţi-i opera. Este ea oare a unui contemporan al lui Rodin? Începe în epoca cubiştilor, şi ea nu-l influenţează deloc; cînd moda începu să bată dinspre sculptura neagră, cu care lucrările în lemn ale lui Brâncuşi se înrudeau în chip ciudat, era deja angajat

---

[1] Dealtminteri Vameşul Rousseau credea că el copiază, mărindu-le, cărţi poştale ilustrate, în timp ce toată pictura, pînă la el, credea că inventă (N.a.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

pe drumul său, şi n-a putut să nu recunoască în ea un efort asemănător cu al său. A parcurs, pe jos, un secol plin de şcoli speculative şi şi-a continuat drumul lui de cumsecădenie fără să se lase abătut niciodată; şi exact în momentul cînd se descoperi triunghiul şi pătratul, suprafaţa plană şi linia dreaptă, el găsi cu cale să vorbească despre sferă şi linie curbă. N-a propovăduit niciodată vreo teorie, nici o teorie nu va fi propovăduită de operele sale. Este o operă fără nici un *malentendu*, de nici un fel, şi cu toate acestea limpiditatea sa este creată dintr-o necrezută bogăţie de obscuritate. Artistul acesta nu are arbore genealogic, şi nici un ascedent cunoscut. Ce va face cu un număr atît de mare de copii, pentru care deja i se atribuie meritul?[1]

Ştiu că ceea ce face puritatea sa incontestabilă şi privilegiul său unic poate întîlni, pe un alt registru, reproşuri destul de severe. Pentru ce nu aparţine mai adînc epocii sale? Pentru ce arta sa nu ne exprimă cu mai multă asemănare? Căci ceea ce în arta sa pare a purcede din aceleaşi intenţii cu ale noastre, s-ar putea foarte bine să nu însemne decît o coincidenţă. Căci Brâncuşi nu e cu adevărat nici de azi, nici al secolului său. El cum, atunci în afara timpului? De ce nu? Problema este de intenţii. Dacă pietrele sale ar fi fost descoperite într-o săpătură arheologică, expresie presupusă a unui timp X — şi asta i s-ar putea întîmpla şi de aici înainte — s-ar fi pierdut mult timp pînă să se înţeleagă că e vorba, aici, de o voinţă a artei, că obiectele sale sînt un produs *liber*. « Metal de o anumită consistenţă şi de o oarecare greutate », ar fi afirmat specialiştii. Ce-i reproşaţi artistului care a scrijelit renul pe faimosul perete al grotei? Se *distra*; nu făcea artă, şi el a scăpat astfel, disimulat, de toate întrebările neghioabe.

Se poate spune că-i ofer lui Brâncuşi această nesperată portiţă de salvare? Puţin îi pasă, şi mie la fel. Ştiu foarte bine că Brâncuşi a creat o întreagă serie de mituri, dar care nu sînt tocmai miturile cu care am fost înconjuraţi, miturile secolului douăzeci. Preferă oul, care e de exploatare veche, coşurilor de sobă cu care se joacă artistul actual şi pălăriei înalte ce a dispărut din circulaţie fără zgomot. Dar limbajul său — vreau să spun vocea sa profundă — circulă dedesubtul limbajului nostru şi-i dă viaţă; şi pentru că a purificat atîtea forme plastice, efortul său se înrudeşte cu al nostru; gura aceasta dispreţuişte elocvenţa; ea neagă inutilul; ea suprimă aparenţa în ceea ce are ea accidental şi neutru; ea îi caută spiritului mijloace noi, şanse abolite; ea forţează hazardul cu un cuţit pentru desfăcut stridii; ea sincronizează o mie de forţe risipite; ea n-are înculetoare vizibilă.

Brâncuşi este un mare artist de tip « religios ». Nu-şi recunoaşte drept fraţi decît primitivii, artiştii Goticului, negrii. Ştiu ceea ce are « finit » această artă dar ştiu totodată şi ceea ce are ea « infinit ». Iată-l la lucru, mai întîi la travaliul spiritului ce precede celui al mîinilor; nu, el nu este neîndemînatec, absolut deloc stîngaci, nu ignoră materia pe care o utilizează, evită hiatusul; dar asta nu înseamnă poate decît o şansă în plus. Brâncuşi lucrează fără reticenţe, fără să-şi fi fixat vreun scop precis, fără a face *aceasta* sau *aceea*; arta sa nu e *deliberată*; dacă nu dă greş, asta se întîmplă pentru că nu are de ales între mai multe căi, pentru că nici nu se gîndeşte să aleagă. În clipa în care se aşterne pe lucru, deci în orice clipă a vieţii sale, el simte că zarurile sînt aruncate; la ce bun să sfidezi hazardul, el îl urmează. Destinul artistului din această speţă este un fel de iresponsabilitate; pentru că nu acordă nici o importanţă regulilor, nici vanităţii meseriei, meseria îl serveşte după pofta inimii, regulile se pliază forţei sale. Inutil să mai spui că artistul de tip religios, atît de frecvent în epocile credinţelor ferme (şi pe care Brâncuşi îl asimilează unui

---

[1] Archipenko, Zadkine, Lipschitz (n.a.)

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

fel de sclav care nu face altceva decît să se supună spiritualului) este într-un fel un fel de ichtiozaur în timpuri de apostazie: a-i cere o simplicitate pe care n-o poate avea, o uitare de sine aproape perfectă, ar însemna să pretinzi de la el imposibilul. Iată în același timp miracolul Vameșul Rousseau; el scapă legilor « omului civilizat », tarelor omului modern. Nu l-a influențat nimic pe acest om care nu căuta ce avea de făcut, dar care a descoperit pe pînza sa ceea ce ar fi vrut să spună; și nu numai că necunoașterea picturii nu-l va deservi ci dimpotrivă, îl servește minunat. N-aș putea spune același lucru despre Brâncuși; nimeni nu i-ar putea tăgădui știința sa de « haute couture », dar în pofida științei sale — știința sa infuză — el este în fața statuii sale la fel de pur ca și Douanier, la fel de puțin responsabil. El nu meditează doar, el dictează; el nu poruncește doar; el se roagă. Printr-un proces al cărui stăpîn nu este, se desprinde din el o voce, inconștientă, căreia el nu face altceva decît să-i pregătească o unealtă demnă de ea. Ținuta acestui artist de tip religios, aceea a unui primitiv de pildă, este, prin însăși natura sa, respectuasă și smerită; datorită modestiei își interzice oprirea, respinge repaosul, se vrea în întregime sinceră, nu știe ce să facă cu reguli ce promit un scop, se liberează cu fermitate. Sînt cunoscuți acești eroi ce se aruncă în aventură fie că ignoră primejdia, fie că disprețuiesc moartea: « Nebunul zburător », s-a spus despre Lindbergh și la fel și despre Cristofor Columb. Artistul care știe încotro se îndreaptă este oprit prompt în cursa lui. El își dă seama în realitate că această cursă ar trebui să se sfîrșească acolo; revine asupra propriilor pași, reface harta experienței proprii. În plus, acest fel de călătorie, totuși atît de scurtă, se resimte de toate influențele unei stări de spirit în stare de veghe, morbidă poate, calmă prin stăpînire de sine; dar cealaltă călătorie, cu mult mai riscantă, cît de simplă și clară ne apare ea, procesul unui spirit liniștit care nu se îndoiește de nimic, chiar dacă horoscopul său perfecționat semnalează altitudini nebănuite, căderi enorme, goluri de aer sau vîrtejuri.

Walter Pater ar fi vorbit mai bine despre Brâncuși decît o fac eu. Ar fi știut să descopere în el acea esență religioasă care-i este proprie fără să aibă dealtmiteri de-a-face cu religia... Iată Parisul Paradisului pierdut pe vecie; nașterea cafenelelor de pe Montparnasse, deschiderea bulevardului Raspail, lungile după amiezi dinainte de război în fața unei grămezi de farfurioare, vizitele cu pălării de formă înaltă, descoperirea artei negre, țîșnirea Turnului Eiffel? Am impresia că Brâncuși ar fi rezistat la toată această analiză; că nimic din el nu dezvăluie Parisul în cutare clipă a vieții sale, nici boema, nici climatul său moral. Ce chef ai mai avea să te gîndești că arta lui Brâncuși aparține clasicului cel mai înalt — și să știi că ei, clasicii, nu sînt, pe lîngă el, decît niște romantici nestăpîniți. Nimic n-are înrîurire asupra lui: epocă, obiceiuri, cataclisme; cu toate acestea nici un semn, la el, de insensibilitate morală; este avid de toate, la curent cu toate. Urmărește afacerile, evoluțiile, descoperirile mecanice, febra vitezei, creația marilor centre, dezmățul productiv, crahurile. Iubește orașele mari și acest New York făcut din blocuri de piatră ce par a asculta de regulile unei table de șah; iubește cinematograful cînd jocul lui este cel al mișcării, și-mi aduc aminte că mi-a semnalat « Mulțimile întunecate », film de mașini. Detestă obiectul sentimental, casa cu trei etaje, gustul istoric, dar omul, în Brâncuși, este făcut dintr-o materie încă și mai prețioasă decît bronzul său. Iată-l. Traversează strada pe jos fără să ia seama la privirile celorlalți. Cine-l privește? Încă un pas și el va ieși din secol, din cerc. Poate că nici măcar nu se va observa. Va fi fost printre noi o mare oază de tăcere. Bucăți de solitudine vor cădea din veșmintele sale pe care nimeni nu le va smulge. Va fi trăit modest, precum acei oameni bravi ce sînt canonizați, nu se știe prea bine pentru ce, trei secole mai tîrziu.

În românește de TEA PREDA

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

WILLIAM TUCKER

De la Rodin la Brâncuşi

Brâncuşi nu a fost singurul sculptor mai tînăr decît Rodin, care să se revolte împotriva acestuia. Dar a făcut-o cu o dăruire, cu un simţ al misiunii sale, cu o dorinţă de a-şi identifica destinul propriu cu cel al sculpturii însăşi, care se asemănau lui Rodin. Totodată, el a surprins calităţile esenţiale ale realizărilor lui Rodin, şi a pătruns în miezul artei lui Rodin cu o acuitate depăşind înţelegerea contemporanilor săi şi dîndu-i posibilitatea, cu o tot mai mare siguranţă, să-i facă faţă lui Rodin.

... România este o ţară cu păduri mari şi lemnul a fost şi este la îndemînă peste tot pentru construirea şi decorarea caselor, a bisericilor, pentru mobilier, unelte agricole, care şi morminte. Adeseori lemnul e folosit în modul cel mai făţiş şi simplu, ramuri netezite drept sau bifurcate fiind întrebuinţate ca părţi ale carului prezent pretutindeni. « Cioplitura ţărănească » a copilăriei lui Brâncuşi nu reprezintă doar un stoc de motive ale unui primitivism gata să fie desfăşurat într-un mediu mai sofisticat, ci experienţa folosirii directe şi practice a unui material esenţial.

... Maillol, Bourdelle, şi cu mult mai mult succes Matisse, au încercat în moduri diferite să reintroducă o anume determinare şi structură, dar tot în condiţiile tratării figurii totale şi după tradiţia sculpturii publice pe care Rodin o re-vitalizase. Era nevoie de detaşarea unui sculptor crescut într-o altă tradiţie spre a recunoaşte că aceste componente erau exterioare realizării rodiniene; Brâncuşi avea experienţa unei mînuiri directe şi obiective a materialului — în cazul lui lemnul — şi a unei convenţii compacte şi închise — portretul bust. El a înţeles că miezul realizării lui Rodin a constat în relaţia artistului cu materialul. Procesul modelării lutului, al creării volumului într-un material maleabil şi adeziv prin el însuşi, implică o metodă aditivă fără limită naturală sau contur exterior distinct. Direcţia artei lui Rodin şi a modelării în genere este către în afară în spaţiul privitorului. Sculptura lui Rodin se-ntinde înainte căutînd un răspuns; din procesul modelării izvorăşte caracterul ei « public »; asumarea tradiţiei publice a fost o consecinţă, şi nu un motiv al artei sale.

Era oportun pentru Brâncuşi să desprindă şi să izoleze cioplitul, aşa cum Rodin făcuse cu modelarea, ca element fundamental al sculpturii. Rodin neglijase cioplitul sau îl întrebuinţase tot pe-atît de scandalos ca toţi predecesorii săi academişti.

---

* Din volumul *Limbajul sculpturii*, 1974

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Brâncuşi a văzut în cioplit mijlocul către o formă definitivă şi unică pentru fiecare sculptură. Cioplitul fusese domeniul exclusiv al meşteşugarilor, atît în atelierele personale ale sculptorilor academişti principali din acel moment ca şi în sutele de mici ateliere în care sculptura funerară se producea la comandă. Nu vom putea să dispreţuim sau să azvîrlim neapărat toate aceste lucrări, măcar pentru cantitatea de măiestrie şi răbdare pe care-o cuprind; în plus, sculptura funerară reprezintă, împreună cu tradiţia portretului-bust, o altă coardă a tradiţiei sculpturale occidentale, opusă monumentului eroic public reînsufleţit de Rodin — monumentul privat, mărturie a vieţii sau morţii unei persoane individuale, spre pomenirea familiei sau localităţii sale. Legătura dintre tradiţia monumentului individual şi reînnoirea cioplitului de către Brâncuşi este evidentă. Şi din nou, nu însuşi Brâncuşi, ci pictorii Gauguin şi Derain au fost cei ce s-au îndreptat spre cioplitul direct în lemn şi piatră; dar era nevoie de Brancuşi, un sculptor pentru care tradiţia cioplitului să fie încă vie, pentru a exploata şi dezvolta această descoperire.

În timp ce modelarea, în mîinile lui Rodin, oricît de intimist subiectul tratat, a devenit publică, agresivă, îndreptată spre exterior şi generalizată, Brâncuşi a reuşit în privinţa cioplitului situaţia opusă: să-l facă privat, individual, separat, concentrat şi liniştit. Cioplitul reduce dintr-o limită dată, dar caută să afirme calităţile însăşi ale respectivei limite. Privitorul este tras vizual şi intelectual în spaţiul iluzoriu al latenţelor blocului, al lemnului sau pietrei neprelucrate şi în actualitatea obiectului sculptură. Şi de asemeni, cioplitul nu era pentru Brâncuşi o dogmă, ci o metodă ale cărei însuşiri principale erau practicul şi concreteţea.

Bucata de încheiere a studenţiei la Brâncuşi, *Ecorşeul* în atitudinea clasicului Antinous, şi toate lucrările lui timpurii de la Paris care-au rămas, ar putea fi citate spre a demonstra că sensibilitatea lui era aceea a unui cioplitor, dinainte de a se fi apucat efectiv să cioplească direct în piatră. El a preferat în mod evident să lucreze înăuntrul unor limite date, printr-o divizare şi articulare clară şi simplă a formelor şi printr-o atentă şi precisă tratare peste tot a suprafeţei. Portretul-bust i-a procurat formatul convenţional, în care forma omenească să se poată înscrie fără dramă inutilă şi se poate argumenta că toată organizarea verticală tipică a sculpturii lui Brâncuşi de mai tîrziu, cu acel obiect-sculptură precis definit, aşezat pe un piedestal şi mai simplificat şi generalizat, reprezintă persistenţa convenţiei portretului-bust.

Brâncuşi a continuat să se lupte cu imaginea integral omenească în studiile de lut pe care le-a făcut la Beaux-Arts, dar nu le-a turnat, nici nu le-a reţinut. Abia cu *Rugăciunea* (1907), cînd a descoperit cum să cuprindă imaginea într-o structură riguros geometrică, a reuşit să se elibereze de această obsesie. În *Sărutul* care a fost a doua sa cioplitură în piatră, dreptunghiul « natural » al blocului de calcar înlocuieşte profilul triunghiului 30°—60°—90° pe care-l impusese primei figuri. *Rugăciunea* îl descătuşează pe Brâncuşi de datoria lui imediată faţă de Rodin; de acum înainte el va putea să exploateze descoperirea lui Rodin că materialul este principalul determinant al formei, fără să fie nevoie să rivalizeze cu tema sa centrală, aceea a figurii omeneşti integrale. În diferite alte privinţe, de asemenea, Brâncuşi îl va dezvolta pe Rodin, mai curînd decît să-l supună. Titluri comune pentru amîndoi — *Sărutul*, *O Muză*, *Danaida*, *Fiul Risipitor*, *Adam*, *Eva* ş.a.m.d. — implică continuitatea unei ambiţii; « temele » faimoase ale lui Brâncuşi, rafinarea progresivă a unui anume motiv, înseamnă reexaminarea repertoriului de figuri folosite de Rodin şi de sculptorii dinaintea lui. Ideea atelierului ca local potrivit pentru a privi o sculptură, recunoaşterea sculptorului ca creator al propriei lui lumi şi nu ca decorator al lumii altuia, toate acestea erau elemente pe care Brâncuşi le-a moştenit cu siguranţă de la Rodin.

În româneşte de NINA STĂNCULESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PIERRE ROUVE

Brâncuşi: Renaşterea Trans-Renaşterii

Vreau să cred că îmi veţi ierta hotărîrea de a mă înfăţişa aici fără intenţia de a vă supune unui curs magistral: cunoscîndu-mi foarte bine slăbiciunile, m-am temut ca o pretinsă viziune ştiinţifică să nu degenereze într-o etalare de nepotolită vanitate. Dacă totuşi am venit la Bucureşti, a fost pentru că, în spiritul meu, această întîlnire este înainte de toate un pelerinaj — şi, în consecinţă, un angajament la meditaţie dincolo de orice ştiinţă dobîndită. Şi dacă mă încumet să iau cuvîntul, nu o fac nicidecum în speranţa zadarnică de a lărgi orizontul vast al studiilor brâncuşiene: nu am nici siguranţa, nici stăruinţa, nici erudiţia predecesorilor mei. Ceea ce vă propun eu nu este altceva decît ceea ce ne impune opera lui Brâncuşi: o clipă de reculegere asupra acestui moment imprecis — în mod deliberat şi inevitabil imprecis — în care cunoaşterea nu s-a format încă, în care ea nu este altceva decît naşterea laolaltă a privirii şi a ceea ce priveşte, renaşterea operei în însăşi naşterea spectatorului, comunicare ce s-ar voi comuniune — clipă şovăitoare care condensează o stranie eternitate heracliteeană.

La ceea ce vă invit eu este deci un exerciţiu de gîndire — cuvîntul exerciţiu aspirînd la semnificaţia care îl însufleţeşte în expresia « exerciţiu al spiritului ». Ori, acest exerciţiu va trebui să ducă spre o materialitate triumfătoare: stăpîn al tangibilului, Brâncuşi azvîrle o sfidare globală asupra oricărei conceptualităţi de suprafaţă. Nimic din opera sa nu se sprijină pe tiparele obişnuite ale gîndirii. Mulţi dintre noi se împiedică de această cvasi imposibilitate de a structura un sistem — astfel cum l-a dorit Georges Charbonnier — care ar îngloba totalitatea brâncuşiană, de această imposibilitate de a categoriza conceptual ceea ce face ca opera lui Brâncuşi să fie ceea ce este. Asupra acestei îndoieli metodologice ajungînd la o derută epistemologică, vă rog să vă gîndiţi o clipă.

Şi, într-adevăr, dacă în obiceiurile noastre intelectuale care făuresc instrumentele noastre de înţelegere, dacă în modurile noastre de intelecţie Unul şi Multiplul sînt repere cantitativ ireductibile, cum ar trebui să *gîndim*: « Domnişoara Pogany »? sau ar trebui să spun: « Domnişoarele Pogany », aşa cum se spune « Domnişoarele din Avignon »? Dar aceste domnişoare Pogany nu sînt ele una singură? Domnişoara Pogany este ea mai multe? Vă daţi seama că aceste

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

întrebări zdruncină de sus pînă jos însuşi felul nostru de a structura logic percepe-perea faptului artistic. Mai sîntem încă mulţi aceia care nu mai cred în descrierile tautologice ale operelor de artă, căci acestea, condamnate şi chiar damnate de a vedea totul din exterior, nu pot decît să traducă certitudinile noastre vizuale în aproximaţii lexicale. În consecinţă, răspunsul pozitivist că « Domnişoara Pogany » nu ar fi decît un caz destul de banal de variaţie asupra unei aceleiaşi teme, ne pare destul de superficială pentru a ne satisface foamea noastră ontologică. Unu şi Mutiplu la Brâncuşi cer să fie eliberaţi de acest jug cantitativ. Descrierile de suprafaţă trebuie să lase locul unei cercetări în adîncime: privindu-l pe Brâncuşi, ne asumăm riscurile lui Orfeu. Domnişoara Pogany devine astfel o Eurydice a noastră: comuniunea noastră cu ea nu îngăduie nimic prematur. Pe lungul nostru drum spre Fiinţă orice oprire în faţa fiinţării este fatală. Vrînd să-l vezi prea repede pe Brâncuşi îl pierzi pentru totdeauna din raza vizuală.

Această nerăbdare este mai ales epistemologică. Este de domeniul înţelegerii: înseamnă păcatul din orgoliu al raţionamentului discursiv. Încă un exemplu al neputinţei noastre taxonomice: admirabilul onyx sculptat al Muzeului din Craiova, reprezintă el un tors al unei femei, sau torsul unei femei, sau, simplu, tors de femeie? Dar, eliminînd articolul, spunînd Tors pur şi simplu, cădem din capul locului în clasificarea anatomică, simplu şi anonim informativă — şi deci într-o travestire empirică a realităţii intime a acestei fermecătoare Venus din Craiova. Ar trebui atunci s-o gîndim ca Torsul de Femee, articolul îndeplinind rolul de calificator universalizant?

Vă rog să mă credeţi că jocul nominalist în care am aerul de a mă lansa nu este de felul certurilor scolastice asupra sexului îngerilor. Ceea ce am spus acum atinge validitatea anumitor categorii pe care le credem dobîndite: trăsături distinctive, prag de expresivitate sau de semnificaţie, aluzie sau evocare, conceptualitate implicită în percepţie, vedere care înseamnă cunoaştere. Gîndiţi-vă o clipă: o uşoară incertitudine asupra onyxului din Craiova repune în discuţie întreg arsenalul logic al semiologiei noastre. Un joc de articole în aparenţă inofensiv, sfîrşeşte prin a sabota toate certitudinile noastre ontologice care se cristalizează în jurul noţiunii de esenţă. Trebuie dar să conchidem că discursul nostru despre Brâncuşi este condamnat dinainte să nimerească alături, pentru simpla raţiune că nu dispunem de utilajul conceptual care ne-ar permite de a transpune în vorbire creaţia Maestrului, ştiinţa sa de a crea rămînînd întotdeauna dincolo de puterea noastră de a gîndi?

Răspunsul riscă să fie deprimant: nu rămîne îndoială că *acest* fel de a gîndi ne exilează de Brâncuşi. Dar să ne consolăm: acest fel tradiţional de a gîndi nu este decît *un* fel de a gîndi, constituit de Renaştere şi consolidat de prelungirile ei pînă în zilele noastre. Gîndire de rădăcină eminamente aristotelică şi, prin aceasta, pozitivistă în germene sau cel mult newtoniană, chiar cînd ea îşi reneagă originile. Acesta este gîndul care ne barează apropierea de Brâncuşi, căci Maestrul respinge nu numai inventarul formal, dar încă, şi mai ales, structurile mentale ale Renaşterii şi excrescenţele lor mai mult sau mai puţin mărturisite. Dacă opera lui Brâncuşi pretinde cunoaşterea spectatorului, ea îi impune în acelaşi timp o luare de cunoştinţă de ceea ce mi-aş permite să numesc Trans-Renaşterea în cultura europeană.

Căci, dincolo de postulatele tradiţionale ale raţiunii noastre raţionînde, dealungul secolelor, se întinde o zonă alta, care are logica sa nearistotelică. Este domeniul gînditorilor marginali, dintre care un mare număr au fost hrăniţi de seva secretă a Europei orientale. Pentru ei, spaţiul nu mai este cantitativ ci calitativ şi opaci-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

tatea însăşi a materiei se înfăţişează ca o desvăluire. Cadrele de referinţă sînt de cu totul altă natură pentru cei care înţeleg împreună cu Heraklit că soarele este în fiecare zi altul şi că drumul drept şi cel ocolit este un singur şi acelaşi drum. Problema, empiric insolubilă a unicităţii sau multiplicităţii Domnişoarei Pogany nu se mai pune: în conferenţa unui cerc începutul şi sfîrşitul se confundă şi substanţa însăşi a Torsului de la Craiova, atît de greu de situat într-o arie, zisă pozitivă, nu este ea o demonstraţie strălucită a trecerii de la *Taonta* la *toon* — de la lucrurile aşa cum există, la Fiinţă aşa cum este? Trecerea se înscrie într-o materialitate asumată şi depăşită: pentru Brâncuşi, *fizis*-ul omnipotent face funcţie de *logos*.

Un asemenea fel de a gîndi în contra-curent, pentru care contradicţie nu înseamnă niciodată raţiune, duce la sub-sol, la sub-sufletul acestei mari ortodoxii eretice care este Trans-Renaşterea, înghiţită dar nu desfiinţată de o civilizaţie a numărului, devenită civilizaţie a maşinii. Dar ea iese puternic la iveală în opera lui Brâncuşi — enigmatic Tiresias care n-are ochi să vadă gîndirea dar care vede totuşi mai bine decît ceilalţi deoarece pentru el a vedea înseamnă a gîndi şi a gîndi înseamnă a face. Astfel Cunoaşterea noastră despre Brâncuşi devine o Renaştere a Trans-Renaşterii.[1] Aceasta să fie lecţia pe care ne-o dă marele Eresiarc? Fără îndoială — fiindcă e singura care, în vremea noastră, să aibă adevărată valoare în artă şi în afară de artă. Opportet haereses esse: se cuvine să fii eretic.

În româneşte de LIDA IGIROŞIANU

[1] În textul francez: Co-naissance, în raport simetric cu Re-naissance.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

GEORGES CHARBONNIER

ANSAMBLUL DE LA TÎRGU-JIU
O paradigmă a convergențelor metodologice

Din multiple rațiuni de ordin științific, ideologic, filozofic, psihologic etc... epoca noastră are tendința să imagineze un discurs « totalizant ». În toate domeniile. Mai cu seamă în critica de artă. Și, invocînd pluridisciplinaritatea (sau transdisciplinaritatea), ea tinde să respingă o analiză care nu se voiește totală.

Se înțelege de la sine că științele exacte nu se pot alătura unui asemenea punct de vedere. « Scientificitatea » unei discipline se măsoară prin vocația monosemică a limbajului ei. Iar limbajul « totalizant » este, în mod necesar, polisemic.

Ar fi mai indicat să se pună accentul pe multiplicitatea metodelor care se oferă fiecărui analist.

Puse în aplicare, aceste multiple metode ar îngădui ca obiectele analizate să fie supuse unor ecleraje diferite. Nici unul dintre ecleraje nu epuizează opera. Trebuie să recunoaștem însă, cu modestie, că nici multiplicitatea eclerajelor nu izbutește să o epuizeze. Dar totuși, diversitatea unghiurilor, diversitatea modelelor imaginate îngăduie o mai exactă situare a obiectelor de analizat.

Prin tipurile de discurs pe care le suscită, obiectul artistic amintește de propria sa complexitate.

Vom numi aici — în mod convențional — *obiect artistic:* ansamblul operei lui Brâncuși. În cadrul acestui ansamblu vom stabili un sub-ansamblu: « complexul » de la Tîrgu-Jiu: Coloana fără Sfîrșit, Poarta Sărutului, Masa Tăcerii.

Să ne limităm — în primă analiză — la Coloana fără Sfîrșit.

Primul « discurs », primul « comentariu » care pot fi evocate sînt ele înseși de ordin artistic: muzical și poetic. Compozitorul Tiberiu Olah scrie *Coloana fără Sfîrșit*. Sculptorul și pictorul Hans Arp scrie poemul *Coloana fără Sfîrșit*. Aici opera de artă suscită opere de artă. Este vorba, oare, de « echivalențe poetice »? Muzică și poem, au ele drept ambiție, drept rezultat, să « reproducă », să « transpună » opera luată ca model? E cu neputință să răspunzi la aceste întrebări fără a supune sculptura — pe de o parte —, muzica și poemul — pe de altă parte — aceluiași tip de analiză. Și numai o analiză structurală ar putea fi, în acest caz, acceptabilă, întrucît este cu neputință să compari fără a te referi la un etalon comun. Chiar dacă trebuie să admitem că acest etalon comun nu se va putea exprima decît în forme transpuse, după cum se va referi la sculptură, la muzică, la poem.

Se constată deja necesitatea unui discurs definit. Va trebui să numărăm, să măsurăm, să analizăm organizări plastice și lingvistice. Numai un discurs « cît mai matematic cu putință » ar putea fi, deci, utilizabil.

Să lăsăm la o parte discursul « artistic » despre opera de artă și să considerăm opera în sine: nudă.

Nu fără o doză de arbitrar vom desprinde Coloana fără Sfîrșit din restul ansamblului de la Tîrgu-Jiu. Masa Tăcerii, Poarta Sărutului, Coloana fără Sfîrșit nu sînt distribuite în Spațiu în mod aleatoriu. Cele trei elemente sînt aliniate. Separate unul de altul prin distanțe care trebuie măsurate, apoi raportate la dimensiunile ansamblului urban Tîrgu-Jiu.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Ideea care decurge de aici este că, odată așezate în spațiu cele trei elemente ale lui Brâncuși, orice urbanism posibil va trebui să țină seama de dispoziția lor. Linia ideală care le unește nu mai poate fi întreruptă sau acoperită de edificii oarecare. Și de rîndul acesta va trebui să măsurăm, să calculăm, să punem în funcțiune o machetă, pentru a ocroti « starea actuală a lucrurilor ». Dar care este această « stare actuală a lucrurilor »? Ne gîndim în primul rînd la voința organizatorilor care au determinat distanțele ce separă cele trei elemente. « Starea actuală a lucrurilor » este, în acest caz, rezultatul voinței lor. Dar această voință nu s-a exercitat în mod gratuit. Dispoziția actuală a celor trei elemente este în funcție de dimensiunile localității Tîrgu Jiu și de raportul dintre aceste dimensiuni și o ordine admisibilă a elementelor. Se constată, atunci, că dispunerea spațială a elementelor nu este indiferentă. Cele trei elemente se atrag și se resping conform anumitor legi. Percepția intuitivă a acestor legi este cea care a orientat deciziile. Certitudinea existenței acelorași legi este cea care va trebui în mod necesar să orienteze, în viitor, întreg urbanismul unui oraș, în funcție de dispoziția actuală a celor trei elemente.

Să renunțăm pentru cîteva clipe la ariditatea măsurătorilor și a legilor. Aici și-ar putea face loc un discurs simbolic: Prin massa lor, Masa Tăcerii și Poarta Sărutului sînt legate din plin de pămînt. Masa Tăcerii definește o atitudine la adresa limbajului, afirmă necesitatea renunțării la mirajele cuvîntului și stabilește comportamentul celor care ar veni să se așeze în jurul ei. Într-adevăr, distanța care desparte scaunele de Masă implică faptul că Masa e concepută ca un altar. Distanțele — neregulate — care despart scaunele între ele implică faptul că trupurile oamenilor care vor veni să se așeze nu vor fi în contact. Tăcerea este împărtășită ca un cult și se afirmă în solitudinea individuală.

Poarta Sărutului sugerează un alt tip de discurs. Fără a ajunge chiar la o analiză psihanalitică strictă, putem avansa afirmația că intenția lui Brâncuși este, aici, foarte diferită de voința directoare a sculptorului care a construit Masa Tăcerii. Masa Tăcerii propune o inițiere. Ea invită la inițiere. Ea este un testament al Înțelepciunii, un mesaj ultim, « Cuvîntul cel din urmă ». Lecția este de ordin ontologic și metafizic în același timp.

Dacă în fața Mesei Tăcerii prima analiză poate fi geometrică, odată încheiată această analiză, spiritul revine îndată la lecția pe care o implică geometria. Mai mult decît atît, formele sînt nude, netezi, fără accidente — dacă lăsăm la o parte dispoziția aleatorie a grăuntelui pietrei —, și spiritul nu găsește în calea lui nici o asperitate care să-l facă să urmeze un traiect obligat. El întîlnește neîncetat numai elemente asemenea.

Nimic din toate acestea nu se întîmplă în fața Porții Sărutului. Din motive de prudență, am să previn că observațiile ce urmează au un caracter subiectiv:

ochiul este invincibil atras de medalioanele — în număr de opt — anexate stîlpilor Porții. La o primă cercetare, toate medalioanele par asemănătoare. Ar fi, însă, util să le comparăm cu atenție. Am constata atunci că, dacă șapte dintre medalioane sînt destul de asemănătoare unul cu celălalt, al optulea medalion prezintă caractere specifice. Modelajul este diferit. Piatra e mai adînc săpată în jurul formei înscrise în medalion. Dacă te așezi cu fața spre Poarta Sărutului în așa fel încît să fii în măsură să vezi, prin această poartă, Masa Tăcerii, medalionul despre care vorbim se află — din față — sculptat pe stîlpul din stînga.

Îmi voi limita observațiile aici, lăsîndu-i pe vizitator să le verifice, sau nu, exactitatea. Mi se pare posibilă extragerea, din aceste observații, a unor concluzii pertinente. Ar trebui, însă, să ne livrăm unui studiu foarte adîncit și pe care nu l-am putea rezuma aici fără a ne atrage învinuirea de gratuitate. Mă voi mărgini

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

să atrag atenţia că simbolica formelor înscrise în medalioane este atît de evidentă, încît trebuie să atribuim celui de al optulea medalion valoarea unei mărturisiri şi, poate, a unei provocări.

Ar fi necesar să cunoaştem foarte bine raţiunile care au determinat ordinea celor trei elemente. Nu e indiferent faptul că această ordine este: Masa Tăcerii, Poarta Sărutului, Coloana fără Sfîrşit.

Parcursul iniţiatic este, într-adevăr, următorul:

1. condamnarea limbajului
   — comuniunea grupului uman într-o tăcere pe care fiecare trebuie să şi-o asume singur;
2. exaltarea iubirii fizice pe care orice individ o trăieşte în felul său, printre toate formele posibile;
3. propunerea unui infinit pe care omul, cu ajutorul unui număr finit de elemente, se revelă în măsură să-l gîndească.

Dar, în această ordine, nu Tăcerea este cea care duce spre Cosmos. Tăcerea trebuie curmată prin iubirea fizică. Tăcerea în sine ar fi insuficientă. Ea ar izbuti să-i asigure, poate, individului o ruptură cu lumea, dar ruptura aceasta n-ar fi echilibrată printr-un elan către univers. Timpul trebuie distrus, deci, de două ori. Întîi, de conştiinţa care condamnă orice expresie, dar care nu poate aboli, ea singură, sensul duratei.

Timpul trebuie abolit a doua oară. Nu este suficient să asiguri unica perenitate a prezentului. Trebuie să dispară orice durată. Numai uniunea trupurilor asigură distrugerea totală a timpului.

Numai atunci a doua etapă, cea mai lungă, poate fi parcursă pînă la Coloana fără Sfîrşit.

Să ne imaginăm o ordine diferită: Poarta Sărutului, Masa Tăcerii, Coloana fără Sfîrşit. Traseul iniţiatic este răsturnat, mesajul exprimă o filozofie opusă celei care se degajă din dispoziţia reală. Într-adevăr, ordinea simbolică devine următoarea:

1. Unirea fizică a fiinţelor.
2. Anularea oricărei expresii.
3. Cucerirea infinitului. Ceea ce ar însemna că o cucerire a infinitului nu poate fi realizată decît prin renunţarea totală la orice unire a indivizilor.

Mesajul lui Brâncuşi este diferit:

1. Expresia este inutilă.
2. Atunci — şi numai atunci — cînd limbajul a fost abolit, atunci — şi numai atunci — cînd unirea fizică a indivizilor a fost realizată,
3. atunci cucerirea infinitului este posibilă.
   Această căutare va fi încununată de victorie dacă omul poate descoperi că trebuie să-şi continuie drumul — în linie dreaptă — pînă la ivirea radioasă a formei vizibile, materiale, finite, geometrice, repetitive, a cărei contemplare şi analiză non-exhaustivă conduc spre revelarea — pur umană — a infinitului.

Acest parcurs iniţiatic se cere sintetizat de fiecare dintre noi. De obicei, însă, vizitatorul este condus întîi la Coloana fără Sfîrşit. El nu descoperă Masa Tăcerii şi Poarta Sărutului decît într-o a doua etapă. Mai mult decît atît, dispoziţia însăşi a locurilor îl face să vadă Poarta Sărutului înaintea Mesei Tăcerii. Ordinea reală se află astfel contrazisă. Cel care a contemplat Coloana fără Sfîrşit trece prin Poarta

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

Sărutului și își încheie drumul asupra unei tăceri de neînțeles, golite de sensul Infinitului și de căldura Celuilat. Îi rămîne, deci, fiecăruia dintre noi să redescopere evidența ordinei adevărate.

Nu este indiferentă abordarea Coloanei fără Sfîrșit dinspre răsărit sau dinspre apus. Am avut norocul să o descopăr pentru prima oară venind dinspre răsărit, atunci cînd ea se înălța în lumina apusului.

Este îndeobște acceptat faptul că această Coloană rezultă din suprapunerea unui anumit număr de moduli. Descrierile modulilor sînt numeroase, dar terminologia utilizată este, în general, foarte puțin satisfăcătoare. Mi se pare preferabil să spunem că fiecare dintre modulii desemnați de obicei ca atare este alcătuit din două piramide cu baza pătrată. Cele două piramide aderă prin baze și fiecare dintre ele este trunchiată. Doi moduli succesivi aderă prin partea trunchiată a piramidelor. Însfîrșit, muchiile piramidelor, precum și fiecare din fețele lor, sînt ușor convexe.

Această descriere poate părea foarte puțin matematică. Ea prezintă însă avantajul de a clarifica aventura viziunii mele.

Într-adevăr, atunci cînd am descoperit Coloana fără Sfîrșit, n-am avut nici o senzație de relief. Aflîndu-mă încă la depărtare de Coloană, am perceput-o plată și alcătuită din moduli care, la rîndul lor, erau alcătuiți din cîte două triunghiuri trunchiate lipite între ele prin dreapta care le trunchia. Contactul a doi moduli succesivi se realiza în acest caz prin latura mare a două triunghiuri trunchiate. În loc să percep suprapunerea, în spațiu, a unei serii de octaedri curbilinii — percepeam suprapunerea, în plan, a unor forme poligonale avînd aproape înfățișarea unei clepsidre. Am « văzut », și vorbele mi s-au ivit în minte, « clepsidre aplatizate » suprapuse. Noțiunea de moduli nu este, deci, evidentă pentru oricine, atunci cînd privește Coloana fără Sfîrșit. Dacă — acum — examinez Coloana dinspre vîrf înspre bază, pot — după placul meu — să aleg modulul elementar. Ultimul modul — cel mai înalt — este, într-adevăr, un semi-octaedru curbiliniu. Ceea ce înseamnă că îmi este ușor să « văd », la început, o clepsidră, iar apoi, deplasînd privirea de la vîrf înspre bază, o succesiune de clepsidre.

Îndată ce te apropii de Coloana fără Sfîrșit, se impune, însă, o viziune unică a modulului: viziunea tradițională. O corectă descriere geometrică trebuie să țină seama de aceste două viziuni posibile. Pe măsură ce te apropii de Coloană, aprehensiunea vizuală a elementelor va întîlni nenumărate capcane. Senzația de « coloană plată » se șterge cu repeziciune. Volumele devin evidente. Dar dacă, la cîțiva metri de coloană, vizitatorul o parcurge cu privirea, de la bază la vîrf, el va întîlni, succesiv, un modul trunchiat, un modul aproape « intact », apoi o suită de moduli deformați conform legilor perspectivei. Pe măsură ce privirea se apropie de vîrf, noțiunea de volum se estompează puțin cîte puțin și ultimul modul — ca și două, cel puțin, din cele care-l preced, dacă te afli foarte aproape de baza Coloanei — apare ca un patrat. Adică o formă decupată în plan. Un mare număr de fotografii făcute de la baza Coloanei ilustrează foarte bine această descriere. De la bază la vîrful Coloanei, modulii sînt, deci, deformați conform unei legi care nu numai că transformă octaedrul curbiliniu inițial, dar îl smulge ordinei celor trei dimensiuni ale spațiului euclidian, pentru a-l înscrie în ordinea planului.

Aceste cîteva observații nu privesc decît o apropiere rectilinie de Coloană. Vizitatorul nu se va mulțumi cu această apropiere. Este de ajuns să observi vizitatorul — sau, mai degrabă, vizitatorii —, pentru a constata că toți — sau aproape toți — descriu mișcări complexe. Nici unul dintre vizitatori nu rămîne, atunci cînd se află în situația de observator, la o distanță constantă de bază. Este evident că

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fiecare simte neconenit nevoia să-şi « verifice » poziţia pe sol. Aceasta, cu atît mai mult cu cît apropierea şi îndepărtarea, apropierile şi îndepărtările, sînt însoţite de mişcări de rotaţie. Explorarea coloanei nu este, deci, niciodată continuă. Un studiu al deplasărilor spectatorilor ar fi extrem de interesant. Aceste deplasări sînt ele aleatorii sau nu ? Ele sînt în mod evident influenţate de sensul de echilibru al fiecăruia. Totuşi, în cursul acestor deplasări, o nouă viziune se impune. Coloana apare acum elicoidală.

Ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, că această Coloană se pretează la o analiză matematică. Fireşte, analiza matematică nu este decît una dintre analizele posibile. Ea singură este insuficientă. Dar n-am putea în nici un caz s-o ignorăm, dacă dorim să utilizăm toate armele intelectuale de care dispunem.

Să reluăm cele trei elemente ale ansamblului de la Tîrgu Jiu.

Masa Tăcerii nu poate fi interpretată fără o analiză geometrică prealabilă. Raportul între dimensiunile Mesei şi dimensiunile corpului uman este cel care permite o interpretare corectă.

Poarta Sărutului se pretează la o analiză de tip psihanalitic. Fără o interpretare bazată pe o analiză psihanalitică este cu neputinţă să înţelegem trecerea de la Masa Tăcerii la Poarta Sărutului.

Coloana fără Sfîrşit solicită o analiză matematică. Nu mă refer aici la indispensabilul calcul de rezistenţă a materialelor fără de care Coloana nu s-ar fi putut construi ; calcul de care analistul va lua în mod util cunoştinţă sau pe care îl va putea, după propriul său plac, reconstitui. Mă refer la analiza geometrică şi apoi la indispensabila analiză algebrică, ce trebuie să dea socoteală de raportul mobil care se stabileşte între Coloana — fixă, şi observatorul — mobil. Problemele tehnice şi matematice odată soluţionate, discursul simbolic şi poetic pot să se organizeze, cu condiţia să nu excludem referinţa la discursul matematic.

În sfîrşit, ansamblul elementelor lui Brâncuşi poate fi interpretat, apoi inserat într-un ansamblu urban.

S-ar putea susţine că cele trei elemente au fost dispuse utilizîndu-se spaţiile libere, fără nici o viziune de sinteză. Să admitem această ipoteză. Să admitem, chiar, o dispoziţie total aleatorie. Ansamblul odată realizat, observatorul se găseşte în condiţiile realului actualmente observabil şi ajungem din nou la cazul descris mai sus. Intenţiile — reale sau nu — ale planificatorilor sînt, sub acest unghi, indiferente.

Bine înţeles, nu este vorba, în toate aceste observaţii, decît de schiţe, de direcţii propuse analizei. Totul trebuie reluat, totul dezvoltat. Numărat, măsurat, calculat, logica utilizată în egală măsură cu antropologia, fizica în egală măsură cu psihanaliza. Şi, printr-o strictă utilizare a tuturor metodelor, graţie unei stricte diferenţieri a limbajelor, să tindem spre această viziune totală pe care un limbaj nespecializat şi care se vrea « general » n-ar şti, în nici un caz, s-o întrevadă.

În româneşte de CRISTINA ISBĂŞESCU HĂULICĂ

C. BRÂNCUŞI: *Supliciu* (marmură, lucrare dispărută) ▶

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

ARTĂ ŞI COPILĂRIE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

J. J. SWEENEY

Artă și copilărie

Brâncuși este un sculptor de metafore. Geniul său constă în a-și defini fiecare operă fără să o limiteze. Forma îi este clară, conturul precis, dar imaginația privitorului nu e încătușată.

Francheţea şi intensitatea răspunsului pe care-l dă solicitărilor materiei, acesta e secretul lui Brâncuşi. Şi prin materie nu trebuie înţeles numai materia inertă asupra căreia el lucrează, dar şi subiectul pe care şi-l propune.

Cînd Brâncuşi se apucă de o operă nouă, el « trăieşte » piatra sau lemnul pe care le ciopleşte. Această însuşire, poate, o evocă el adesea cînd vorbeşte despre necesitatea artistului de a rămîne copil. Copilul trăieşte într-o intensă simpatie cu lumea; această simpatie se toceşte repede la adultul care-şi surghiuneşte curînd într-un colţ al lui însuşi copilul care-a fost.

E de ajuns, spre a te convinge, să observi un copil şi un adult la grădina zoologică. În atitudinea copilului se revelă o simpatie, o evidentă prietenie care-l uneşte cu animalul — fapt rar la un adult. Copilul simte că este animalul, devine astfel prin simpatie. Acesta este şi darul lui Brâncuşi.

Cînd Brâncuşi sculptează o *Focă* în marmură sau un grup de *Pinguini*, este limpede că o simpatie asemănătoare cu cea a copilului s-a stabilit între aceste animale şi el. Prietenia, bunătatea care se degajă în transpunerea modelelor lui o dovedesc cu prisosinţă. Dar, artist, Brâncuşi merge mai departe: el

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

simte, de asemenea, din *lăuntru*, însuşirea proprie a materiei pe care o sculptează: piatră, lemn sau metal.

Această dublă apropiere şi această complicitate îngăduie o fuziune a subiectului şi a materiei brute, pe lîngă faptul că subsistă şi o ambiguitate poetică datorită menţinerii unei tensiuni manifeste şi subtile. Rezultatul nu este copia unei foci în marmură — nici o focă de marmură, ci o *focă-marmură*. Materia brută pe care o întrebuinţează ca să se exprime nu mai joacă un simplu rol de adjectiv dezvăluitor al subiectului reprezentat. Pentru Brâncuşi, aceste două aspecte — materie brută şi reprezentare — sînt două substantive de o egală demnitate: focă şi marmură; şi geniul său rezidă în puterea de a realiza o tensiune permanentă între aceste două substantive, devenite elemente ale unei metafore.

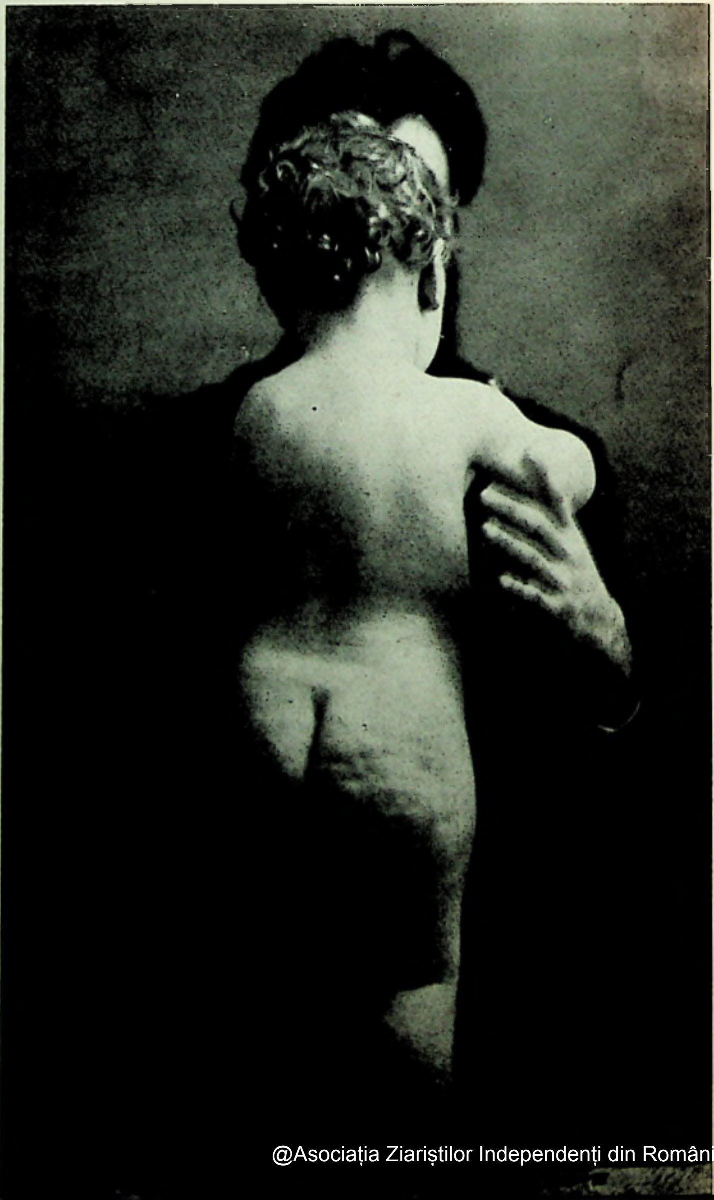
« Simplitatea nu este scopul în artă » a afirmat el. Ajungi la simplitate, în pofida ta însăţi, apropiindu-te de sensul real al lucrurilor. Simplitatea este însăşi complexitatea şi trebuie să te hrăneşti cu esenţa ei pentru a-i înţelege valoarea ».

Nu prin despuiere, şi nici prin eliminare aduce Brâncuşi forma la intensitatea pe care o manifestă, ci mai curînd prin Condensare, prin Compresiune. Totul se petrece ca şi cum artistul ar lua în mîinile sale o formă naturală şi ar reduce-o la structura sa fundamentală, în aşa măsură încît forma astfel redusă păstrează mereu puterea de a se sugera pe sine însăşi, fără să se trădeze vreodată deplin. Astfel, cea mai simplă formă întreţine o reţea de sugerări şi-şi păstrează vitalitatea esenţială şi misterul, la adăpost de orice neatenţie. Poezia ei ne vorbeşte direct, datorită atenţiei acordate de meşteşugar materialelor sale.

Poate că tocmai copilul din Brâncuşi, aşa după cum a simţit-o şi el, este cel care a păstrat prospeţimea viziunii şi a expresiei sale, dar pînă la urmă, sensibilităţii omului matur şi cinstei sale de meşteşugar le datorăm arta lui Brâncuşi.

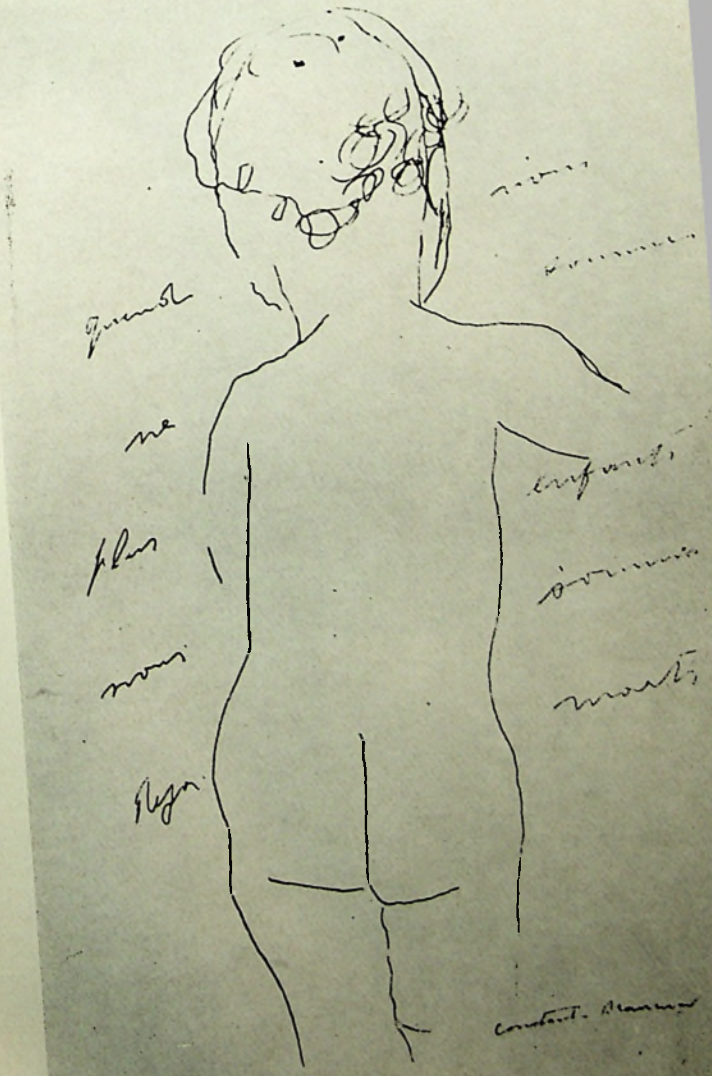
În româneşte de NINA STĂNCULESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

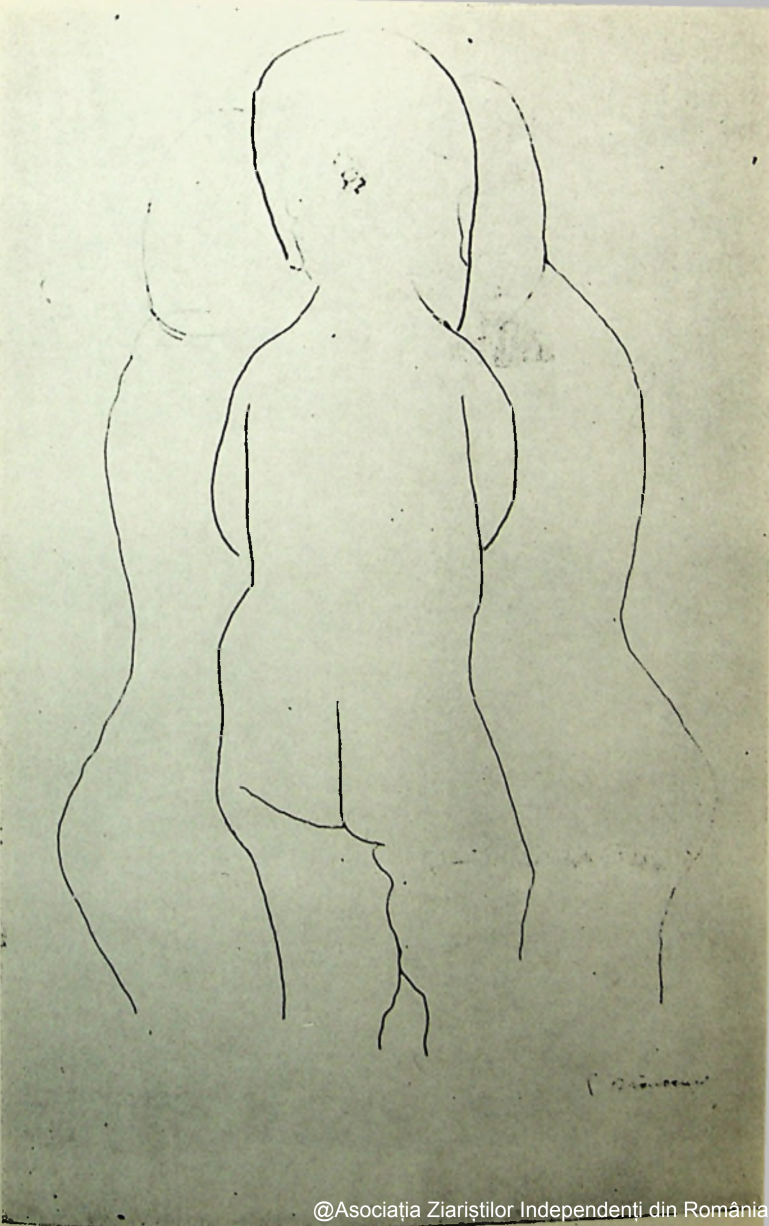


@Asociația Ziariștilor Independenți din România

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România



@Asociația Ziariștilor Independenți din România

JAMES JOYCE

Ecce Puer

Din negrul trecut
un fiu s-a născut.
Chin și voioșie
inima-mi sfîșie.

Viață-n leagăn — calmă
și-ntinsă ca-n palmă.
Să-i umple privirea
Mila și iubirea.

Tînăra viață,
pe sticlă — o ceață.
Lume nouă iară
vine ca să piară.

Pruncul doarme dus.
Un bătrîn s-a dus.
O, fie-ți iertat
fiul — tată-uitat!

Interpretare de
MARCEL BRESLAȘU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

BARBU BREZIANU

Portret imaginar

Nostalgia unor îndepărtate dar nu şi pierdute lumi, a unor microcosmosuri rătăcite, a neuitatei vetre părinteşti, a unor vaste şi edenice spaţii albe, ori verzi, aparţinînd Universului copilăriei — cu fugare candori adolescentine — va dăinui întreaga lui viaţă, şi Constantin Brâncuşi va visa la acestea, chiar şi cu ochii deschişi. Doar în ultimele ceasuri, cînd întins pe patul de suferinţă, avînd atîrnat deasupra un iluminat, un albăstrul glob pămîntesc pe care şi-l rotea, căutînd invizibil geografice puncte de reazăm — doar atunci va zice suspinînd: « Acum nu mai visez şi mi-i rău . . . A présent je ne rêve plus et ça va mal ».

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Acel « univers nealterat al copilăriei şi al visărilor liniştite şi autentice în faţa stadiilor adeseori tulburate şi stăruitor de active ale proceselor fiinţării » — de care vorbea estetul şi filosoful Titus Mocanu — acel baudelairian « vert paradis des amours enfantines » — Brâncuşi l-a dus cu sine ca pe un ascuns fuior al vieţii al cărui fir s-a deşnuruit domol de-a lungul celor optzeci de ani. . . În timp ce creea, depăna unele basme ale copilăriei. « *Mi-am făcut* — mărturisea el Militzei Pătraşcu — *o rezervă de fericire pentru toată viaţa* ». [1] Ca pe un talisman, purta în sinea lui matricea ancestralului Eden de la Hobiţa: cîntecele locului, jocurile pe prunduri, adierea ierbii, « *dulce ca mătasa* », şoaptele ca şi tăcerea frunzelor — toate acestea îi iluminau şi-i bîntuiau nopţile şi zilele . . . Cînd într-o zi, un foarte vechi butuc a dat lăstar şi a înflorit în atelier, Brâncuşi a crezut ochilor într-o minune şi s-a bucurat ca un copil în faţa unui miracol care, într-o măsură, echivala cu propria lui stare de spirit, — fiindcă Brâncuşi nu a fost niciodată un deştărat, un desrădăcinat. În ciuda Parisului şi a trecerii anilor, sub înrîurirea imaculatelor aduceri-aminte, adesea creaţia lui va căpăta cumpătarea, cuminţenia şi izul pămîntului — doar materialmente părăsit.

William Carlos Williams, care în 1955 îl întîlnea pe bătrîn pentru prima oară [2], va fi surprins să-l vadă aprinzîndu-şi ţărăneşte focul şi frigîndu-şi singur friptura; şi scriitorul american va duce cu sine, ca şi James Joyce, aceeaşi imagine a unui « păstor cutreierînd sub stele văile natale ». Impresia pastorală a unui cioban taciturn îl va fi încă mai mult întărită prin prezenţa dulăului alb şi lăţos, singurul « tovarăş constant » [3] al solitudinii lui.

Se ştie că Brâncuşi, a cărui primă fotografie cunoscută era aceea din 15 iunie 1898 — ca să fim pedant de exacţi — unde sta turceşte lîngă un mops — îşi dăruia cu bucurie la toţi prietenii poza alături de aceea a lui « Polaire » — cu autograful ortografiat olteneşte: « *Eu şi căţaua* ». Iar cînd « *căţaua* » lui a fost ucisă, artistul a prohodit-o cu lacrimi şi s-a apucat să-i cioplească un monument funerar în ţintirimul cîinilor din ostrovul « La Jatte », pe Sena, unde o înhumase [4]. Iubea toate necuvîntătoarele, şi, acolo, în Fundătura Ronsin, transplantase, îşi replămădise o imaginară grădină zoologică: de la cubelcii plimbîndu-se cu cornițele

---

[1] Militza Pătraşcu, *Amintiri despre Brâncuşi* în *Arta plastică*, nr. 3/1957; Ioana Giroiu, *De vorbă cu sculptorul Constantin Brâncuşi*, în *Timpul*, 1938, august 1

[2] În Arhivele Muzeului Naţional de Artă Modernă din Paris — se găseşte volumul: *A novelette and Other prose* (1921—1931) (Toulon, 1932) dăruit de William Carlos Williams lui Brâncuşi cu ocazia vizitei sale.

[3] « The man, now well over seventy, living alone, as he has always lived, in his studio, has become famous for his broiled steaks cooked by himself at his own fire which he himself serves as though he were a shepherd at night on one of his native hillsides under the stars. A white collie named « Polaire » used to be his constant companion reinforcing the impression of a shepherd which with his shaggy head of hair, broad shoulders and habitual reserve seemed to his friends to be ». (William Carlos Williams, *Brâncuşi*, în *Arts*, 1955, noembrie).

[4] *Marcel Mihalovici despre Brâncuşi* în: N. Argintescu-Amza, *Expresivitate, valoare şi mesaj artistic*, Bucureşti, 1973, p. 247.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

scoase, prin lanuri de flori, la stranii « dihănii nocturne »; de la peşti ce zbugheau ca săgeţile prin beteala apei — la paşnice ţestoase; şi născocite « Ţestoase zburătoare » ce se căzneau, ca în faţa unor metereze, să escaladeze ţărmul. Încercînd să depăşească umila condiţie de tîrîtoare. Brâncuşi a şi spus că preferă o broască rîioasă unui om despuiat fiindcă : « *Les hommes nus dans la plastique ne sont pas si beaux que les crapauds* ».

Dar, fireşte, mai presus de acest mic bestiar pămîntesc, el contempla cerul cu stolul de zburătoare ridicîndu-se în văzduh pînă a putea cuprinde, pînă a putea domina tărlile. Brâncuşi năzuia ambiţios la o *Pasăre* a lui care să umple bolta — şi scrisese într-un catalog : « *L'oiseau dans l'espace — projet devant être agrandi pour remplir la voûte du ciel* ».[1]

Şi zburătoarele l-au fascinat încă de mic copil, cînd cu alţi prichindei se căţăra în copaci, să le vadă sau să le scotocească cuiburile şi să cerceteze ouşoarele calde, în timp ce păsările zburau printre ramuri : « *C'est le vol qui m'a occupé toute ma vie . . . le vol, quel bonheur* » — zborul pe care a izbutit să-l redea într-un elan de un dinamism nemaiîntîlnit într-o disciplină statică precum sculptura.

Aproape toate plăsmuirile — cu pămîntul şi cu cerul lor — cuibărite în sufletul lui, l-au petrecut pînă la ultimul drum.

Iar operele lui prezente în atelier au rămas învestite, aşa cum voia, cu harul bucuriei. Noi putem regăsi în arta lui « ce qu'il y a enfantin dans la plupart de nos emotions joyeuses » — cum scria Bergson, prezent deasemeni în mica bibliotecă a sculptorului.

Operele lui erau de fapt propriile lui jucării ; şi artistul, în sihăstria lui, le făurise în primul rînd pentru sine. O spune, de altfel, limpede : fiindcă el, adică *Omul este ca într-un deşert şi îşi face o lume a lui* » ; şi mai răspicat — cum mărturisea în 1938 lui Petru Comarnescu : « *Artistul face în fond jucării pentru oamenii mari. El e ca viermele de mătase . . .*[2]; şi sculptorul creea cu intenţia de a dărui celor-alţi bucurie : « *C'est de la joie pure que je vous donne . . . Donner de la joie aux autres. Quand on touche la lumière . . .* » Jucăriile lui erau destinate însă nu numai oamenilor mari, fiindcă se gîndea şi la bucuria celor mici — amintindu-şi de bucuriile lui de odinioară.

Nu odată a spus cît i-ar place să vadă copiii dîndu-se de-a dura pe spinarea lunecătoarei *Foci* . . . Sculptorului Niculae Agârbiceanu, care a stat în preajma lui prin anii 1930 — i-au rămas bine întipărite cuvintele lui Brâncuşi :

« *Aş vrea ca lucrurile mele să se ridice în parcuri şi grădini publice, să se joace copiii peste ele, cum s-ar fi jucat peste pietre şi monumente născute din pămînt; nimeni să nu ştie şi ce sînt şi cine le-a făcut — dar toţi să simtă necesitatea şi prietenia lor, ca un lucru care face parte din sufletul naturii* »[3]

---

[1] Carola Giedion-Welcker, *Brancusi*, în *Horizon*, 1949, martie.
[2] Petru Comarnescu, *Brâncuşi, mit şi metamorfoză* în *Sculptura contemporană*, Bucureşti, 1972, p. 277.
[3]. Niculae Agârbiceanu, *În atelierul meşterului*, în *Secolul 20*, nr. 10—11—12/1976

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Acesta ar fi însuşi rostul artei: să revele şi să stîrnească bucuria celor care se apropie de lucrările lui; să-i îmbie s-o contemple şi s-o mîngîie. Invitaţie afectuoasă, exprimată făţiş, în una din primele sculpturi tactile din lume — *Sculptură pentru orbi*.

Dar acestei lumi a copiilor, de care el se simţea atît de ataşat şi atras, Brâncuşi i-a consacrat mai multe desene şi sculpturi decît s-ar putea bănui. Un adevărat *Kindergarten* constituind în cariera lui o perioadă echivalentă celei « trandafirii » a lui Picasso. El a modelat zeci şi zeci de portrete impresioniste, rodiniene, în care apare perseverent chipul grav al aceluiaşi model: un copilandru cîrn, căpăţînos, cu urechi clăpăuge şi ochii cîrpiţi — fiindcă după cîte ni s-a spus era şi orb şi mereu schingiuit; de-aci, şi denumirea de *Supliciu* (Suplice) — iar nu *Le Suplice*. Simplificînd, generalizînd, renunţînd treptat la tot restul trupului, se va opri asupra acelor rotunde capete culcate, cu pleoapele închise; şi apoi la simbolicul şi cvasi-abstractul, schingiuitul *Prometeu*; iar tîrziu, într-un chibzuit « marche arrière », înturnîndu-ne tot mai mult spre pruncie şi spre ziua cînd făptura s-a născut, concentrîndu-se asupra formelor iniţiale de la începutul vieţii: plodul, *Noul născut*, *Primul ţipăt*, *Primul pas* . . .

Din această epocă am surprins un moment singular al creaţiei.

Identificat, modelul este George Farquar, fiul unei românce, bune prietene; şi, mai mult ca probabil, Brâncuşi a luat parte la bucuria venirii pe lume a lui George căruia, în 1913, i-a făcut un admirabil portret, dormind în paradisul viselor lui, cu mîinile strîns adunate sub obraz, într-o atitudine de inefabilă chietudine şi suavitate.

Dar copilul care pirotea, se va trezi şi de-a buşilea, se va îndrepta spre artistul care-l va lua în braţe şi, copăcel-copăcel, îl va ridica în picioare, pe picioare şovăielnice, grăsuţe, cu graţioase gropiţe.

Iată, ca o sculptură vie, fotografia: faţă-n faţă cu Brâncuşi, copilul sprijinit de el pînă mai adineaori, acum tocmai se desprinde: mîna stîngă a fost ridicată de sub subsuoara pruncului. Iar cea dreaptă, tremurătoare, stă şi ea gata să-l slobozească. Privegheat de bucurie se porneşte efectiv miracolul primilor paşi.

Dar asistăm poate totodată şi la altă întruchipare.

Obrazul lui Brâncuşi, aproape cu desăvîrşire acoperit de trupul copilului care, orbitînd cu o încîntătoare castitate, s-a suprapus — a devenit ca un *alter ego*, propriul său chip.

Cu o superbă aureolă, [1] detaşîndu-se într-un halou cernit ca într-un feeric cîmp magnetic, se zăreşte conturul celui mai pur artist: adevărata lui mască.

Din fotografia acestui simbolic portret au decurs cele trei cunoscute desene; pe cel mai apropiat imaginei prime, Constantin Brâncuşi — ca pe un herb — şi-a gravat crezul: « *Quand nous ne sommes plus enfants, nous sommes déjà morts* ».

---

[1] Henri de Waroquier, evocîndu-l pe Brâncuşi constată: « Il y avait une auréole autour de lui Il avait quelque chose de très pur . . . » (Ionel Jianou, *Brancusi*, Editions « Arted », Paris, 1963, p. 37.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

NICULAE AGÂRBICEANU

În atelierul meșterului

Cunoșteam numele acestui artist, de multă vreme, cred că nu aveam mai mult de zece ani, cînd răsfoind colecțiile revistei Luceafărul *am citit cum acest tînăr sculptor, pe vremea aceea a călătorit pe jos pînă la Paris, cu un sac în spate, «plin de scule și de pietri»*[1], *și în mînă cu un băț. Acest lucru mi-a rămas întipărit în minte, din tot ceea ce scria (nu mai știu cine . . .*[2]*), despre Brâncuși, în* Luceafărul.

În 1930, fiind la Paris, ardeam de curiozitate să-l cunosc pe acest om. Și multă vreme nu i-am putut afla adresa. Cînd însă a sosit ziua în care m-am găsit în fața misteriosului său atelier[3], *(care era o baracă enormă construită special de el însuși) am observat că ușa în fața căreia stăteam nu avea clanță — ci alături, puțin mai sus în dreapta ușii era un mîner de sîrmă groasă, de care am tras fără să știu ce se va întîmpla. Un sunet metalic de gong improvizat a răsunat bizar și pe mine m-a cuprins o mare emoție. Am așteptat cîtăva vreme într-o liniște aproximativă, și în fine ușa a început să se deschidă încet scîrțîind teribil. Dar nu s-a deschis complet, ci numai atît ca persoana de afară să poată fi studiată. Se pare că am trecut cu succes acest examen, deoarece, dintr-odată această ușă s-a deschis complet și m-am trezit în fața lui Constantin Brâncuși. Deși nu-mi puteam închipui să fie așa cum îl vedeam, totuși eram sigur că este el, din descrierile altor persoane cari l-au vizitat. Și atunci, cu sfială m-am adresat lui, salutîndu-l: maestrul Brâncuși?* «Da, *îmi răspunse el,* ce dorești d-ta?» *Și în timp ce-i*

---

* Născut în 1912, fiul scriitorului Ion Agârbiceanu, sculptorul Niculae I. Agârbiceanu, a luat parte în epoca dintre cele două războaie la viața artistică din Cluj și București, expunînd și la numeroase Saloane oficiale, lucrări purtînd titluri ca: « Rege trac », « Divinitate tracă » și chiar numele unei opere a lui Brâncuși, « Piatră de hotar ». Operele lui cioplite în piatră și marmură se află în patrimoniul Muzeelor de artă din țară. Din 1942, s-a stabilit în Franța, unde a frecventat atelierul lui Brâncuși. Amintirile, datînd din anii *1934—1935*, ne-au fost trimise de autor de la Châlons sur Marne, în 1971. (-b.b.b.-)

[1] Amănuntul inedit că Brâncuși ducea în rucsac pietre și scule — Agârbiceanu îl știa direct de la sculptor.

[2] Este firesc să nu-și aducă aminte, deoarece textul articolului *Sculptorul Brâncuș* (sic) din 1 martie 1907 a apărut nesemnat; el aparține lui Octavian Codru Tăslăuanu, codirector al revistei, care l-a republicat trei ani mai tîrziu în volumul *Informații literare și culturale 1903—1910* (Sibiu, 1910, p.98—99). Colecția *Luceafărului*, periodic în care s-au tipărit numeroase alte informații referitoare la opera lui Brâncuși, se găsea permanent în biblioteca părintească.

[3] Călăuza lui N. Agârbiceanu a fost pictorița sibiancă Rhea-Silvia Radu, care în 1934 își făcea tocmai studiile la Paris și-l cunoștea pe Brâncuși.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

răspundeam, mă uitam plin de curiozitate la acest titan al sculpturii, unul dintre românii care a ridicat arta la culmi neatinse de nimeni în lume pînă la el. Şi am văzut că avea barbă şi mustăţi cărunte, parcă mai mult decolorate decît albite, în special mustăţile. Era de statură mijlocie, bine legat, cu mîini puternice. Purta o îmbrăcăminte neobişnuită, în care remarcai imediat un pullover gros cu mîneci lungi şi cu guler ridicat care abia îi putea cuprinde gîtul viguros. În toată înfăţişarea lui era asemănător, afară de figura lui care făcea un contrast extraordinar: era de o fineţe de trăsături şi de o coloraţie aproape feminină. Nasul îl avea foarte subţire şi frumos format iar gura fină ; ochii nu prea mari aveau o tăietură îngustă şi erau de o culoare verde-cenuşie strălucitoare[1]. Nişte sprîncene enorme, zbîrlite, măreau adîncirea ochilor.

Şi i-am spus că doresc de multă vreme să-l cunosc, pentru că deşi mă găseam la Paris, ca să studiez muzica, din cînd în cînd mai ciopleam şi eu în lemn şi în piatră. M-a poftit înăuntru. Nici o dată în viaţa mea, nu m-am simţit mai bine într-o încăpere ca în atelierul lui Brâncuşi. Totul îmi părea de o intimitate şi de o atracţie irezistibilă. În ce parte ridicai ochii, creşteau parcă din pămînt sculpturile maestrului, şi în cîteva părţi ale atelierului vedeai lucrul de curînd întrerupt. Atelierul maestrului Brâncuşi era de o mărime neobişnuită şi după cum mi-a explicat el însuşi, l-a construit din alte două mai mici aşezate în apropiere. Cred că trebuie să fi avut 10—12 metri lungime şi vreo 8 lărgime. Dar aceasta nu era tot. Mai avea cîteva încăperi: una mai mică, în care coborai pe cîteva trepte de lemn şi care erau un fel de bibliotecă prevăzută cu telefon şi patefon, şi deasupra acestei biblioteci ducea o scară laterală de lemn — la dormitorul maestrului, care probabil se compunea dintr-o singură canapea — ascunsă de o draperie — spaţiul fiind extrem de mic. M-a poftit, aici, în această mică încăpere, şi am luat loc pe un fotoliu « brâncuşi » — un trunchi de copac scobit şi prevăzut cu o perniţă, pe care mărturisesc că se şedea mai comod decît pe un scaun obişnuit. Încetul cu încetul am băgat de seamă că toate mobilele din încăpere erau făcute de mîna lui, şi erau foarte solide, foarte simple şi în acelaşi timp foarte originale. Pe o măsuţă joasă erau o mulţime de instrumente geometrice şi scheme de studiu. Pe un raft văzul o oală ţărănească de pămînt, pe care maestrul o luă şi în timp ce mie îmi oferi ţigarete englezeşti fine, ei descoperi oala şi luînd o foiţă subţire scoase între două degete tutun din oală şi-şi croi o ţigaretă de toată frumuseţea. Pe urmă a început să ne întrebe de prin ţară ; dacă ştiu să-i cînt vreun joc românesc, vreo învîrtită, vreun brîu — că el, maestrul, are mare poftă să încerce unul . . . şi fără să mai aştepte vreun răspuns, şi începu să bată pămîntul cu picioarele ! Felul său de a discuta şi de a prezenta lucrările, era de o originalitate unică. Era un artist dublat de un filozof de rasă, şi cuvintele lui nu erau niciodată fără imagini sau inutile. La întrebarea mea, dacă s-ar putea să iau lecţii de sculptură de la el, mi-a răspuns aproape supărat:

— « Ca să înveţi să fii artist, sau cum să tai cu dalta şi cum să dai cu ciocanul ? Asta nu te poate învăţa nimeni, şi eu care de 30 de ani mă trudesc să mă desvăţ de ceea ce am învăţat, n-am izbutit complet — şi n-aş putea în nici un caz primi să-ţi fiu profesor, ca să ajungi să faci aceeaşi greşală pe care am făcut-o eu ! De altfel, continuă maestrul, dumneata ai toate şansele pe care nu le-am avut eu ca să poţi spune repede tot ce vrei, neîmpiedicat de nimic şi de nimeni ». Şi mai adause: « ia pietre cît mai multe şi cît mai mari şi ciopleşte ! »

După acest răspuns, cam aspru poate, fiind făcut pe un ton supărat, n-am mai îndrăznit să-l mai rog ceva, dar i-am cerut totuşi voie să-l aduc ce am lucrat pînă

---

[1] Dida Solomon Callimachi şi Cella Delavrancea au scris că ochii sculptorului erau « albaştri »; în realitate erau căprui-închis, fapt ce rezultă atît din semnalmentele consemnate în paşapoartele artistului cît şi din «Certificatul de prezenţă sub drapel» eliberat în 1902, care precizează, că talia sculptorului era de: «1 m 63» (Ion Pradoşanu, *Documente inedite despre Brâncuşi*, în *Flacăra*, 1977, ianuarie 1.)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

C. BRÂNCUȘI: Detaliu din primul atelier al artistului — în prim plan portretul portarului de la École des Beaux-Arts (Ghips, 1905).

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

acum ca să-i arăt. Curios era acest bătrîn cu înfăţişare titanică — cu toate că nu era înalt — şi mai interesante erau expresiile atît de variate de pe figura lui: mai adeseori însă era sau încruntat sau surîzînd. Ca să mă îmbuneze puţin că m-a cam repezit, — a adăugat că:

— « Nici un copac mic nu creşte sub un copac mare », *precizînd* — « sub nici un stejar nu creşte un alt stejar ». *Şi exemplu viu s-a dat pe sine însuşi, care atunci cînd a terminat Beaux-Arts din Paris, în nici trei ani în loc de şapte, a fost chemat să lucreze în atelierul marelui Rodin. Şi el a refuzat, pentru că ducîndu-se o dată a văzut marele atelier al lui Rodin gemînd de sculptori-ucenici care se mişcau automaţi sub continua indicaţie a maestrului. Ba a văzut că ei trebuie să fie la lucru dimineaţa şi că maestrul vine mult mai tîrziu şi-şi face intrarea ca un rege: trece printre grupurile ucenicilor-sculptori plin de falǎ şi ei toţi se apleacă pînă la pămînt !* [1] *Acest lucru n-a fost deloc pe placul tînărului Brâncuşi, care înţelegea arta în felul lui şi nicidecum dictată, chiar de ar fi fost dictată de un Rodin ! Şi deci a refuzat . . . Acest lucru a umplut de mirare pe cei prezenţi, pentru că era o mare favoare să lucrezi în atelierul lui Rodin. Totuşi, Brâncuşi avea dreptate: care ar mai fi fost posibilităţile lui de manifestare dacă intra în atelierul lui Rodin ? Şi acum, pentru a pricepe mai bine situaţia lui specială, trebuie să arătăm, că la Beaux-Arts cît a stat şi-a făcut o faimă extraordinară — prin virtuozitatea şi perfecţiunea execuţiilor sale. În timp ce un elev obişnuit de acolo lucra la o figură de gips sau în pămînt cîte 2—3 sau chiar şi 6 luni de zile, el termina seara ce începuse dimineaţa şi era în piatră, nu în pămînt sau gips ! Mi-a spus chiar el, că în doi ani de stat la şcoală, umpluse toate sălile şi coridoarele cu lucrări de ale lui, fapt care a determinat direcţiunea să-i acorde diploma cît mai repede — altfel ar fi putut dovedi inutilitatea celor şapte ani necesari obţinerii unei diplome.*

După obţinerea diplomei, faima lui crescu şi mai mult. Cît de mult ne arată faptul că a fost chemat să facă bustul marelui scriitor Anatole France [2], *într-o vreme cînd peste arta sculpturei domnea Auguste Rodin . . . Şi din nou a refuzat. Cum a refuzat să intre în atelierul lui Rodin, tot aşa a refuzat să-i facă bustul lui Anatole France. Şi cum a prezentat refuzul ?* — « Eu nu pot face bustul nimănui, pentru că nu pot să-i dau acel ceva care l-ar face asemănător cu subiectul: viaţa ! ». *Şi desigur această hotărîre a surprins pe toată lumea. Dar Brâncuşi ştia ce voia. Înainte de a părăsi şcoala, a luat un ciocan şi şi-a distrus toate lucrările, spunînd că pietrele dreptunghiulare, pătrate sau rotunjite erau cîteodată mai sculpturale decît sculptura însăşi. Lumea şi-a zis, desigur, că a făcut acest lucru din excentricitate sau dintr-un spirit de originalitate forţată. Dar cît era de adevărat şi de sincer acest fapt cînd ne gîndim la manifestările lui ulterioare! Brâncuşi a făcut din sculptură o artă ce poate exista prin ea însăşi — care dacă nu poate fi văzută, poate fi simţită, pipăită:* « lucrurile mele, *spunea el,* vreau

---

[1] În jurul lui Rodin mişunau o sumă de colaboratori şi asistenţi « reductori », « practicieni », « mulori », « fondori » etc. Despre comportamentul maestrului, ne spunea profesorul Henri Coandă (care confirma că a lucrat alături de Constantin Brâncuşi în 1907 la Meudon) că avea uneori « ieşiri despotice », se purta aspru şi îşi admonesta colaboratorii, cu un « ton suveran »; aprecia însă în mod deosebit talentul şi « îndemînarea de artizan » a lui Brâncuşi. (Brezianu, *De vorbă cu Henri Coandă*, în *Cronica* 1969, octombrie 25). Asupra prezenţei sale în atelier Brâncuşi a pendulat între a spune ceea ce a consemnat printre alţii şi Petre Pandrea (« Am intrat ca elev în atelierul lui Rodin unde ajunsesem la o mare dexteritate tehnică(. . .) N-am mai putut trăi în preajma lui, deşi mă iubea (. . .) Am plecat de la Rodin, l-am supărat, dar trebuia să-mi caut calea mea » (*Portrete şi controverse*, vol. I, p.160 — Bucureşti, 1945), care ratifică spusele lui Henri Coandă — şi ar nega că ar fi lucrat la Rodin — atitudine concretizată în 1952 în *Hommage à Rodin* şi reluată de Jean Cassou (1960), Ionel Jianu (1969) ş.a. — în care pretindea că a refuzat categoric invitaţia marelui sculptor. Alături de Petru Comarnescu, credem mai degrabă în autenticitatea primei ipoteze.

[2] Este mai mult ca probabil că persoana care l-a « chemat » să facă bustul lui Anatole France a fost autoarea cărţii *Rambles with Anatole France*, Otilia Cosmuţă-Bölöni (care semna Sándor Kémeri) — prietenă cu Brâncuşi şi fosta secretară a romancierului.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

să le înțeleagă și orbii ». *Dacă îl întrebai de cutare lucrare, ce reprezintă, răspundea:* « Ce vrei ! *Iar dacă-ți plăcea, spunea :* « atunci și-a atins scopul ». *Prin urmare, sculptura lui nu se mai baza pe o asemănare cu ceva din afară, ci era o creație complet deosebită și de sine stătătoare.*

Ce mare deosebire este între ceea ce a învățat și ceea ce a făcut Constantin Brâncuși ! El nu va sculpta figura unui om, sau a unui personaj celebru, așa ca să fie recunoscut după trăsături, ci va realiza o figură care poate cuprinde expresiv spiritualitatea acelui personaj. De exemplu, am văzut în atelierul lui o figură cioplită în marmură neagră — sobru conturată și de o expresie severă, o figură de care nu puteai spune ceva precis, dar care totuși impresiona prin gravitatea liniilor și culorii închise a marmurei și mai ales prin acele suprafețe tăiate atît de sever. [1]*. Cineva l-a întrebat pe maestrul Brâncuși, ce reprezintă această piatră lustruită ? Și răspunsul a fost:* « . . . pe Demostene ». *Bineînțeles că persoana care a întrebat a rămas uluită și a insistat:* « . . . dar bine maestre, eu îl știam pe Demostene altfel », *iar maestrul s-a mulțumit să adaoge :* « Nu m-am gîndit să-l iau de model, dar eu așa îl văd ». *Prin urmare el a sculptat spiritualitatea lui Demostene — nu caracteristice lui muritoare. În felul acesta, Brâncuși va realiza acea* Pasăre măiastră *care îl va face cunoscut în toată lumea ; pentru că în loc să reprezinte* un Cocoș, *realizează numai elanul păsării ; realizează clipa extraordinară cînd pasărea anunță zorile dimineții, cînd întunericul dispare și apare triumfătoarea lumină a soarelui.*

Copilul Nou născut, *l-a realizat oval, extrem de delicat și aparent neînsemnat și nimic nu te lasă să bănuiești ce se poate dezvolta din el.*

Pentru a reprezenta infinitul, maestrul are o Coloană *încrestată egal — o coloană de o anumită grosime și de o lungime corespunzătoare — care stînd înfiptă în pămînt să-ți dea impresia că unește cerul cu pămîntul* [2]*. În adevăr, repetarea aceleași dimensiuni, din ce în ce mai sus, face impresia, chiar dacă se termină coloana la un moment dat, că se continuă ; așa că o vezi pierzîndu-se în înălțimi. Dacă ar trebui să continui, așa, prin a înșira toate operele maestrului, cu greu aș reuși să termin. Pentru a vă mai da un exemplu de felul cum vede el frumosul, vă voi povesti o întîmplare. Într-o zi, cînd am fost la el după-masă, cînd obișnuia să se odihnească puțin, mi-a arătat o fotografie care reprezenta o tînără, sau mai bine-zis bustul unei fete tinere. Subiectul, execuția cît și expresia erau de o frumusețe și de o perfecțiune de neînchipuit. Mi-am exprimat marea mea admirație pentru această operă demnă de cel mai mare artist din Renaștere. Mi-a spus că e o lucrare veche pe care a prelucrat-o altfel. Grația capului feminin înclinat spre piept, era încadrată puternic de arcul unui păr răsucit și de delicatețea unui gît lung, prelungit pînă unde începeau rotunjimile pieptului. Și maestrul a plasat această splendidă realizare într-o lumină puternică, și a înlăturat tot ce era de prisos (prisosul omenesc) și a realizat doar umbrele lăsate de aceste admirabile forme. Bineînțeles că această nouă realizare a rămas neînțeleasă pînă azi. V-am arătat procedeul sau unul dintre procedeele de care se folosește maestrul pentru realizarea operelor sale. Aceste procedee le inventează numai din dorința de a se îndepărta cît mai mult de tot ce-i omenesc. El spune:* « pentru realizarea unei opere de artă, artistul trebuie să fie Dumnezeu, rege și sclav », *și explică:* « Trebuie să fie

---

[1] N. Agârbiceanu precizează : « Era un bloc alungit pe care marcase fruntea și nasul cu suprafețe lustruite — poate avea un metru de înălțime ». Ar putea fi vorba de portretul doamnei Eugene Meyer Jr., realizat în 1930 din marmură neagră.

[2] Referindu-se la această *Coloană* — probabil cea a lui Edward Streicher de la Voulangis (1920) (inițial înaltă de 724 cm.) — autorul își aduce aminte că trunchiul de arbore îi fusese trimis « de un prieten american ». Mi-a spus într-o zi că fusese chemat urgent la Marsilia — pentru că lemnul lui bloca portul — fiind de o lungime ce nu se mai termina — și cum nu intra nici în atelierul lui, a fost obligat să-l lucreze afară !

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Dumnezeu ca să poată crea, să fie rege ca să aibă tot ce-i trebuie și să fie sclav ca să lucreze singur tot ». Nu l-am văzut pe Brâncuși semnîndu-și lucrările. Tot el spunea că artistul nu are nici un merit în ceea ce face, nefiind decît o smerită unealtă în mîinile Creatorului; cum ar îndrăzni deci să semneze ceva, pe care el este dator să-l prezinte ca născut dintr-o dată, din nimic, căzut din cer sau creat de natură? Splendidă și admirabilă concepție care a dat atîtea opere unice în arta religioasă la toate popoarele și în toate timpurile! L-am întrebat o dată — cum se îndură să-și vîndă lucrările? Mi-a răspuns că aceasta este cea mai dureroasă necesitate, și că nu vinde decît pentru a trăi. Și a mai adăugat: « . . . e ca și cum un părinte și-ar vinde copiii ».

Constantin Brâncuși stătea la Paris de vreo 30 de ani, totuși a călătorit mult, în Anglia, peste ocean, etc. și avea o mulțime de prietenii americane și englezești. Prin 1932 a avut o expoziție la New York, organizată de amicii lui de acolo, fără ca el să se deranjeze de la Paris. Mi-a arătat reportaje, critici și articole în jurnalele americane despre această expoziție, și am rămas uluit! Zeci de mii de persoane au vizitat expoziția lui, și ordinea trebuia menținută cu ajutorul poliției, atît de mare era afluența zilnică! Au fost și proteste în care se cerea să fie oprită această afluență, pentru că în aceste condiții nu se poate vedea aproape nimic. Și totuși, maestrul nu era deloc mulțumit, pentru că își vindea copiii!

Constantin Brâncuși era un aspru critic pentru cei ce se autoapreciau. Din acest motiv judeca pe artiștii din Renaștere, care erau mai importanți decît operele lor. El era sincer convins de necesitatea dispariției autorului în fața operei sale. Pentru reportaje și jurnaliști nu era niciodată acasă: nu-i plăcea publicitatea. Cînd i-am spus că l-am văzut în Luceafărul fotografiat, gata de drum pentru Paris[1], s-a încruntat și mi-a răspuns: « Cine o fi fost idiotul ăla care mi-a publicat fotografia? ». Se pare că această fotografie nu a fost deloc destinată publicității. Într-o vreme mă duceam în fiecare săptămînă să-l vizitez, și se obișnuise cu mine, chiar cred că mă simpatiza puțin, ceea ce la el era lucru rar. Cînd o dată i-am arătat un fel de « Pietà » pe care o lucrasem în lemn, m-a privit neîncrezător și m-a întrebat chiar de mai multe ori: « Dumneata ai făcut asta? Și i-a plăcut foarte mult, deoarece m-a îndemnat să continui să lucrez dar să nu ascult observațiile nimănui . . . adăugînd că nu a îndemnat încă pe nimeni să lucreze. Am considerat acest fapt unic și l-am luat drept o mare încurajare. Cînd mă gîndesc că un artist atît de mare ca el, să stea încă departe de țară și să nu caute nimeni să-l readucă? Acum, cînd unui sculptor ca Mestrovici i se dă în Jugoslavia toată cinstea pe care o merită, Constantin Brâncuși stă tot departe de țara lui, și tot așa de neînțeles de ai săi, ca și atunci cînd a fost aproape alungat în străinătăți. Artistul acesta, plecat direct din sat, a revoluționat arta, prin păsările lui măiestre, cocoșii lui, peștii etc. ridicați la simboluri filozofice, realizați într-un spirit de dispoiere totală. Înainte de a se găsi pe sine însuși, era capabil de opere michelangiolești și numai profunda sa concepție filozofică de viață l-a îndreptat spre alte realizări, care se identificau cu necesitățile interiorului său. Fiind de o virtuozitate unică în prelucrarea pietrei, nimic nu-i sta împotrivă pentru a ajunge un mare sculptor înțeles de toți. Și ar fi putut oricînd face acest lucru, pentru că el știa ce le trebuie oamenilor; totuși a preferat să se realizeze pe el însuși cu riscul de a nu fi înțeles de nimeni; și acesta este un act de eroism. Sînt convins că de la Renaștere încoace, Brâncuși este primul pas serios în evoluția sculpturii. Niciodată un sculptor nu a spiritualizat arta sa așa cum a făcut Brâncuși. Atelierul lui era plin cu blocuri de piatră și de marmură, nelucrate încă. Arătîndu-i într-o zi un bloc de marmură care mi părea deosebit de frumos, l-am spus că-mi place chiar așa necioplit — și el mi-a răspuns: « tocmai fiindcă este așa de frumos, și n-am găsit încă un subiect care să-l depășească, nu l-am tăiat și-mi place să-l văd așa ».

---

[1] Fotografia a fost făcută în 1906 în popasul de la Viena.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Omul acesta care se simte atît de mic în fața creațiilor naturii, era artistul care vedea originile artei sale într-un bloc de piatră. Pentru el nimic nu era mai minunat decît viața. Și a adăugat: « Cine poate fi mai fericit decît un măturător de stradă în zorii zilei? Nu vede el cum se trezește viața în fiecare dimineață — cum totul începe să miște pe cînd el pregătește ziua ce începe — curățînd-o? Nu-i minunat? Să stai în mijlocul străzii și să vezi cum totul se învîrte în mijlocul tău și împreună cu pămîntul de sub picioare — se învîrte totul în jurul soarelui — ce poate fi mai frumos, mai minunat? *Pentru el* « matematica este cea mai înaltă artă, cea mai spiritualizată [1] » *Și acest artist atît de evoluat este un credincios:* « Nu există artă fără credință; ce monument poate fi mai admirabil decît o catedrală gotică, la care au lucrat atîția oameni și artiști și totuși nici unul nu este cunoscut? »

Titanul daltei și al gîndului, care a dat atît lumii, este totuși un român care duce dorul țării sale. În încăperea lui mică, unde are un patefon, construit de el însuși din lemn cu membrane fine făcute tot din lemn, pune adeseori discuri cu muzică populară românească — și ochii îi strălucesc de o fericire copilărească. Odată, întorcîndu-mă din țară, în apropierea Crăciunului, i-am adus de acasă o țesătură românească, o perină tot în același stil și alte cîteva obiecte care purtau sigiliul popular românesc. Maestrul a fost foarte emoționat și mi-a spus zîmbind: « Dumneata ești un adevărat Moș Crăciun, și ce de lucruri frumoase mi-ai adus ». Eu am fost mulțumit că i-a plăcut ce-i adusesem și n-am mai așteptat mulțumirile lui. Dacă i se părea vreodată că m-a supărat cu felul lui brusc de a fi, nu mai știa cum să mă mai împace, și mereu spunea: « Acum văd ei că nu mai vii pe la mine! » — și era necăjit; însă eu mă obișnuisem repede cu bruschețile lui — și-l simțeam cît e de bun..

Constantin Brâncuși trăia complet singur și nu-și dorea nici un fel de tovarășă de viață. Era un spirit singuratic care nu se putea manifesta în prezența cuiva [2]. Nu exista subiect pe care să nu-l fi studiat — și cred că în privința asta este unul din cei mai compleți autodidacți. Își gătea singur de mîncare și-și spăla singur vasele. Unei doamne care i se plîngea ce neplăcut este să fii silit să speli vasele murdare după ce ai mîncat, i-a răspuns « . . . Vasele nu-s murdare, că doar nu ai mîncat murdărie, ci mîncare; și apoi ce bucurie mare ai cînd vezi cum sclipesc toate vasele albe și curate! » *Dar doamna aceea nu simțea deloc ceea ce simțea Brâncuși. Mi-aduc aminte că l-am întrebat odată de ce nu ciopleşte acel trunchi enorm de copac, care părea atît de uscat?* « Uscat, — *mi-a răspuns el* —, cum să fie uscat cînd eu îl aud cum trăiește, cum respiră; mai ales noaptea pocniturile lui mă trezesc adeseori din somn ». *Trunchiul ăsta era la el în atelier — avea poate un metru și jumătate și era foarte gros . . .*

După o pauză ceva mai lungă, m-am dus din nou să-l vizitez. M-a primit încîntat, cu vorbele: « Ce-ai pățit? Credeam că nu mai vrei să vii pe la mine — *și apoi* — Vino să vezi trunchiul dumitale uscat ». *M-am dus după el și m-a condus în încăperea aceea mică ce-i servea de bibliotecă și de dormitor și am văzut o minune: trunchiul ce-mi părea uscat, fusese transportat acolo și urcat pe un piedestal de piatră — și avea două ramuri verzi înfrunzite — de grosimea unui deget gros; maestrul era mulțumit de uimirea mea. Mi-a spus că l-a cinematografiat zilnic de la primul mugure și pînă la această creștere și era foarte fericit la gîndul unui film unic. Pentru mine era o adevărată minune înfrunzirea aceasta, mai ales că mi-a spus că are acest trunchi de vreo zece ani . . . Și*

---

[1] Am publicat fișele lui matricole de la Școala de meserii din Craiova pe anii 1894—1899; dintru început a fost notat cu 9 la matematici (Brezianu, *Memorial*, în *Arta*, nr. /1976).

[2] « Într-adevăr îi plăcea să fie singur — adaugă N. Agârbiceanu; însă artistul era dublat de om — de un om care iubea viața mai mult decît orice . . . și mi-a lăsat să înțeleg că dragostea dintre om și femeie era punctul cel mai important al vieții; dar pentru el, lucrul acesta nu trebuie nicicodată să deranjeze lucrul lui — care era o altă viață . . . »

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

am considerat că este natural ca să se întîmple minuni sub acoperămîntul acestui om făcător de minuni.

Mă duceam din ce în ce mai rar la el, deşi nicăieri nu-mi plăcea mai mult să merg decît în atelierul lui — totuşi eram în preajma examenelor de diplomă şi eram mult mai ocupat.

Ultima oară cînd l-am văzut era trist. Mi-a vorbit fără să-l întreb, şi judeca aspru răutatea omenească, orgoliul, vanitatea, lăcomia, cruzimea, şi spunea că oamenii nu merită să trăiască, dacă nu-şi pot da seama de miracolul vieţii, şi se gîndesc cum să se fure, să se mintă unul pe altul. Mi-a spus pe urmă că fusese invitat să ia parte la o expoziţie ce se făcea în Muzeul Luxemburg şi a refuzat de mai multe ori, dar că la sfîrşit a trebuit să cedeze şi a trimis nişte « mobile » de-ale lui. Eu am rămas uimit: cum au primit să expună scaune făcute din trunchi de copaci? Maestrul a rîs şi mi-a spus: « dacă-s idioţi şi nu au înţeles că nu vreau să expun ». În seara aceea am stat mai mult... poate simţeam că nu-l voi mai vedea — căci mă pregăteam să mă reîntorc în ţară. I-am spus. M-a privit cu invidie şi mi-a răspuns: « Dumneata eşti fericit, să călătoreşti cu un tren, să vezi frumuseţile pămîntului zburînd în faţa ta şi la urmă să te opreşti în ţară! » S-a sculat şi după ce şi-a răsucit o ţigară a pus un disc la patefonul lui cu două doze, şi o doină românească începu să curgă încet — iar ochii maestrului erau umezi şi strălucitori. Ce plin de dor de ţară era Constantin Brâncuşi! Şi-am înţeles cît de mult ţine omul acesta la ţara lui şi la români — dar noi, ăştia din ţară, nu-l înţelegem şi nu-l iubim! A început să-mi povestească încetişor, că el nu şi-a schimbat cetăţenia română deşi e de peste 30 de ani în Franţa — că au încercat mulţi să-l convingă dar n-au izbutit. Ultimul a fost un vice-preşedinte al consiliului de miniştri francez, care i-a oferit cetăţenia de onoare, dar el, Brâncuşi, s-a născut român şi vrea să moară român![1]

Mă gîndesc dacă arta lui nu este de esenţă românească, dublată de această filozofie adîncă a vieţii? Mă gîndesc unde poate să fie omul acesta unic de care noi românii am avea atîta nevoie, acum cînd valorile româneşti ar trebui adunate de pretutindeni, nu lăsate răsfirate pe toată faţa pămîntului. Fără nici o îndoială că acest Sfarmă-Piatră este unul dintre cei mai evoluaţi români — şi unul dintre cei mai de valoare.

Vorbele lui îmi şi acum sună în urechi:

« Aş vrea ca lucrările mele să se ridice în parcuri şi grădini publice, să se joace copiii peste ele, cum s-ar fi jucat peste pietre şi monumente născute din pămînt, nimeni să nu ştie ce sînt şi cine le-a făcut — dar toţi să simtă necesitatea şi prietenia lor, ca ceva ce face parte din sufletul naturii ».

---

[1] Cetăţenia franceză, din păcate, a cerut-o şi i-a fost acordată prin decretul de naturalizare din 13 iunie 1952 (Carnet de identitate francez nr. 3904883 din 9 octombrie 1952)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ITINERARII

DAN GRIGORESCU

Episodul american al artei brâncușiene

Imaginea lui Brâncuși, așa cum se desprinde din fragmentele de biografie și din omagiile lirice închinate acestui întemeietor al tradiției moderne a artei este, de cele mai multe ori, aceea a unui mag venit dintr-o veche civilizație, ale cărui mîini trezesc piatra, lemnul, metalul și le dăruiesc viață fără de sfîrșit. Un înțelept care meditează asupra adevărurilor esențiale ale lumii vizibilului și ale lumii de dincolo de vizibil. Un faur cu priviri de copil, adîncit în sine, într-un univers al formelor primordiale, descifrînd armoniile naturii, dîndu-le viață și înțeles.

Dar cercetările din ultimele decenii au relevat, în chip din ce în ce mai convingător, o trăsătură caracteristică a portretului brâncușian: artistul nu a fost un indiferent la amplele mișcări culturale ale epocii lui. Sculptura brâncușiană nu s-a constituit într-un exemplu, cristalizat în centrul imperturbabil al artei moderne, spre care s-au îndreptat, într-o pioasă reculegere, artiștii acestui secol. Ea s-a plămădit într-o lucidă participare la fenomenul artistic al acestei vremi și, păstrîndu-și structura esențialmente personală, a reflectat iradiațiile unor curente diverse, unindu-le într-o sinteză profund specifică. Brâncuși ni se înfățișează, tot mai limpede, nu ca un înțelept refugiat în singuratică meditație, ci ca un participant la mișcările care aveau să plămădească arta acestui veac al nostru. De mai multă vreme, Barbu Brezianu a atras atenția asupra faptului că Brâncuși, sosit nu de multă vreme la Paris, a făcut parte dintr-o grupare de avangardă. La Ruche, la sediul căreia se adunau

---

* Formă revizuită a comunicării prezentate la Colocviul organizat, la 12–13 iulie 1976, la Academia Republicii Socialiste România, în cinstea bicentenarului independenței americane.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nu numai artiști al căror nume va marca, revelator, istoria creației moderne (Archipenko, Lipschitz, Léger, Soutine, Chagall), ci și refugiați politici, protestatari împotriva autocrației și a injustiției sociale.

Cred că, din această perspectivă, istoria difuziunii ideilor brâncușiene în arta americană constituie un capitol din care o cercetare aprofundată ar putea extrage date dintre cele mai semnificative nu numai pentru cronica brâncușiană, ci pentru întreaga istorie a culturii moderne. Un exeget stăruitor al artei brâncușiene, Sidney Geist, furnizează informația că, în ziua înscrierii lui Brâncuși la *École des beaux-arts* din Paris, 23 iunie 1905, în registrul școlii — și imediat după numele tînărului român — apare numele sculptorului american Arthur Lee. Firește, o asemenea împrejurare nu e suficientă pentru a sugera întemeierea unor relații între artistul român și confrații săi din Statele Unite. Chiar dacă aflăm că Brâncuși și Lee au lucrat împreună în atelierul lui Mercié, împrejurarea nu dezvăluie un înțeles decisiv al acestor legături.

Mai vrednic de luare-aminte este, cu siguranță, un alt detaliu aflat tot de la Geist: pe rue du Montparnasse (unde, cum știu, Brâncuși s-a mutat în aprilie 1907), el îl va avea vecin pe Walter Pach, iar în 1908, cei doi tineri vor deveni prieteni. Tînărul pictor, încă din 1909, va fi socotit « un rebel » și prezența lui în cartierul boemei artistice de pe Broadway va fi semnalată, alături de aceea a lui Vachel Lindsay, O'Neill, Hopper, Rockwell Kent, Stuart Davis, Guy Pène du Bois, George Bellows, pentru a explica non-conformismul artistic și politic ce va fertiliza creația unei întregi generații de scriitori și de pictori americani, va putea să-i înlesnească lui Brâncuși cunoașterea mai amplă a fenomenului artistic american. Prieteniei cu Pach îi va datora artistul român întîlnirea cu Arthur B.Davies — care, în deceniul al doilea al secolului, era o personalitate recunoscută de artiști și de critică — și cu tînărul Walt Kuhn, membru al celei dintîi școli americane de artă modernă, « Grupul celor 8 ».

Davies și Kuhn veniseră la Paris, în 1912, pentru a aduna lucrări în vederea organizării unei expoziții internaționale de artă modernă (al cărei model fusese expoziția de la Köln a Sonderbundului: lui Davies îi căzuse în mînă un catalog al acestei manifestări și îl convinsese pe Kuhn să lărgească planul inițial al selecției). Milton Brown, autor al unei foarte solide *Istorii a Expoziției de la armurărie*, publicată în 1963, citează un fragment dintr-o scrisoare a lui Kuhn care-i mărturisea lui Pach dorința de a « face din această expoziție un punct de plecare al instaurării unui nou spirit în artă, cel puțin atît cît el implică arta americană ».

The Armory Show s-a deschis la 17 februarie 1913. Cuvîntul de deschidere a fost rostit de colecționarul John Quinn, unul dintre cei mai deciși partizani ai artei moderne din America și de aiurea: « Organizatorii. . . vor să demonstreze că artiștii americani — mai ales tinerii artiști americani — nu se tem și nu au de ce se teme de ideile culturii europene ». Sala era împodobită cu stindarde și cu ramuri de pin: pinul fusese emblema Massachusetts-ului în vremea războiului de independență; expoziția se așeza, astfel, simbolic, sub semnul revoluției americane.

Brâncuși a fost, neîndoielnic, unul dintre cei cărora critica și artiștii americani i-au recunoscut, în chipul cel mai deplin, meritul de a le fi înfățișat o direcție hotărîtoare în necesarul proces de înnoire a viziunii artistice. După rîndurile publicate de Apollinaire în cronica la *Salonul independenților* din 1912, comentariile apărute în revistele de cultură și în ziarele americane cu prilejul *Expoziției de la armurărie* constituie una dintre cele mai importante etape ale recunoașterii internaționale a sculpturii brâncușiene. Semnificativ, arta lui se înfățișa Americii într-un moment de răscruce al afirmării caracterului specific al unei culturi care, așa cum scria pe atunci Hutchins Hapgood în « The Globe » din Boston, « își căuta propriile căi,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

nu printr-o simplă coincidenţă, ci datorită unor nevoi de a se defini pe sine, într-o atmosferă ce caracterizează, deopotrivă, dezvoltarea politică industrială și socială a Americii ». Iar editorialul lui « The New York Times », apărut a doua zi după închiderea lui Armory Show, la 16 martie 1913, îi numea pe artiştii moderni ce participaseră la exoziție (Brâncuși, bine înțeles, printre ei) « veri buni ai anarhiștilor din politică ». Poate că la o asemenea definiţie contribuiseră şi declarațiile — nu odată retorice — ale unor tineri organizatori. Pentru mulţi dintre ei, crengile de pin nu aveau doar o valoare ornamentală, ci simbolizau « renaşterea spiritului revoluției americane »; Robert Henri vorbise cu entuziasm despre « independenţa » pe care o semnificase expoziția, iar Alfred Stieglitz o numise « un strigăt de luptă al libertăţii, căruia nu se cuvenea să i se pună nici un fel de pedală ».

Numele lui Brâncuşi era, natural, pomenit adesea în această înflăcărată polemică, deşi sculptura era reprezentată prin atît de puţine opere, încît Gutzon Borglum, unul dintre fondatorii Asociaţiei Pictorilor şi Sculptorilor Americani, sub ale cărei auspicii se organizase expoziţia, se retrăsese în semn de protest.

Polemica dintre conservatorii de felul lui Kennyon Cox şi Frank J. Mather, jr. (care, întemeindu-se pe o judecată estetică tipic puritană, osîndeau «lipsa de disciplină a artei moderne ») şi generaţia tînără a impus o re-evaluare a direcţiilor de dezvoltare ale picturii şi sculpturii din Statele Unite. În acelaşi timp, expoziţia marchează un moment care interesează, într-o largă măsură, sociologia culturii americane: ea determină o transformare în structura categoriilor de colecţionari de artă din Statele Unite. Vremea în care colecţiile unor multi-milionari de felul lui Andrew Mellon, J.P.Morgan sau Henry Clay Frick se constituiau pe temeiul unor valori certe — gravuri ale lui Rembrandt, picturi de El Greco şi de Rubens, panouri de Fragonard şi sculpturi renascentiste — apunea. Colecţionarii artei contemporane erau cărturari, asemenea lui Walter Arensberg sau A.E. Gallatin, scriitori de renume precum Horatio Alger, savanţi reputaţi (de pildă, Albert Barnes), tineri intelectuali care cunoscuseră bine viaţa culturală a Europei: John Quinn, Arthur Jerome Eddy, soţii Eugene şi Agnes Meyer. Aceştia vor fi cei dintîi iubitori de artă care vor fi convinşi de valoarea sculpturii lui Brâncuşi şi-i vor achiziţiona cele dintîi piese.

Dincolo de comentariile critice, un fapt petrecut în timpul itinerării *Expoziţiei de la armurărie* reflectă, cu siguranţă, importanţa participării tînărului artist român la cea dintîi manifestare de artă modernă americană. Aşa cum se ştie, de la New York, expoziţia a fost dusă la Chicago (24 martie —16 aprilie) şi la Boston (28 aprilie —19 mai). Pretutindeni, prezentarea ei a fost însoţită de o mare agitaţie în rîndurile artiştilor, ale criticilor şi ale iubitorilor de artă. Cele petercute la Chicago au, neîndoielnic, o semnificaţie aparte: aici, polemicile s-au transformat în adevărate demonstraţii de stradă, iar partizanii artei tradiţionale i-au ars în efigie pe Matisse, Brâncuşi şi pe Walter Pach, aflat pe atunci în oraş unde conferenţia despre direcţiile artei contemporane, aşa cum se revelau ele în expoziţia de la Institutul de Artă. Împrejurarea dovedeşte că, dintre toţi participanţii la această manifestare, cei trei artişti erau consideraţi a fi cu precădere răspunzători de transformările radicale ale viziunii picturale şi sculpturale, ei erau aceia în arta cărora se descifra îndemnul cel mai hotărît la înnoirea imaginii. Pasionantul studiu al lui Guy Habasque, consacrat lui *Armory Show* şi publicat în « L'Oeil » din februarie 1959, pune la îndemînă o bogată sursă de referinţe, aptă să sugereze cît de larg a fost ecoul sculpturii brâncuşiene în presa cotidiană şi în revistele de cultură apărute pe timpul şi în perioada ulterioară expoziţiei.

La scurt timp după închiderea *Expoziţiei de la armurărie*, Alfred Stieglitz a organizat cea dintîi expoziţie personală a lui Brâncuşi. Încă din 1905, pătimaşul partizan al artei noi care era Stieglitz deschisese o galerie de pictură şi de fotografii în podul

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

unei case vechi din centrul New Yorkului, într-o cameră pe care pictorul Marsden Hartley, o numise « cea mai încăpătoare, cea mai mare odăiță de acest fel din lume ». Între pereții acestei odăițe (de fapt, podul întregii clădiri de la numărul 291 de pe Fifth Avenue), americanii se întîlniseră în 1908 cu arta lui Matisse, în 1909 cu Toulouse-Lautrec, în 1910 cu Vameșul Rousseau, în 1913 cu Picabia; la 12 martie 1914, Stieglitz a inaugurat prima expoziție personală a lui Brâncuși. De altminteri, în afara amplei retrospective din decembrie 1956 a operei brâncușiene, deschisă la Muzeul de Artă al Republicii, la București, singurele expoziții dedicate sculptorului român, în timpul vieții sale, au fost organizate, de-a lungul anilor, pe pămîntul Americii.

Aceea din martie 1914, de la « Gallery of the Photo-Secession », a fost urmarea entuziasmului unuia dintre bunii prieteni ai lui Stieglitz, Edward Steichen, care-i împărtășea, fără rezerve, ideile artistice. Steichen fusese, în 1911, cel dintîi american care achiziționase o sculptură de Brâncuși, o versiune în bronz a *Măiastrei*, aceea pe care o cunoaștem dintr-o fotografie, aburită de vreme, din 1911, veghind — tainică — pe un stîlp înalt, în grădina lui Steichen, la Voulangis, lîngă Paris. Tot pe atunci, în 1912, Arthur B.Davies cumpărase o *Coapsă* de marmură, iar în 1913 (probabil pe vremea Expoziției de la Armurărie), Jerome Baker Eddy cumpărase o versiune în bronz a *Muzei adormite*, aceea aflată astăzi la Institutul de artă din Chicago, în sălile ce adăpostesc donația Eddy din 1931.

Unul dintre colecționarii de artă al căror nume apare adesea cînd se urmărește destinul operelor brâncușiene este John Quinn. Cel care susținuse cu atîta stăruință organizarea *Expoziției de la armurărie*, iar în 1914, finanțase deschiderea galeriei newyorkeze Carroll, este un pasionat partizan al artei europene și al tinerei arte americane, a cărui contribuție la afirmarea unei mentalități moderne în cultura Statelor Unite este tot mai frecvent menționată de istoricii primelor decenii de artă pe pămîntul Americii. Quinn a cumpărat 27 de sculpturi și desene de la Brâncuși, dintre care, o bună parte, au fost prezentate, în martie-aprilie 1922, într-o expoziție organizată la « Sculptor's Gallery » din New York. Se pare că el intenționa să întemeieze un muzeu dedicat creației sculptorului român.

De asemenea, Walter Arensberg este un admirator al artei lui Brâncuși, căruia i se datorează constituirea tezaurului de sculpturi ale artistului, adăpostit astăzi de Muzeul din Philadelphia. Vechiul oraș de cultură din Pennsylvania a devenit, mai ales după 1950, dată la care a preluat donația testamentară a lui Arensberg, cel mai important centru artistic de dincolo de Atlantic, din punctul de vedere al prezenței sculpturii brâncușiene.

În 1926, « Wildenstein Galleries » din New York, una dintre cele mai reputate instituții artistice din marele oraș, a organizat o nouă expoziție personală a lui Brâncuși, cea de-a doua de acest fel deschisă în timpul vieții sculptorului. La sfîrșitul aceluiași an, o altă galerie de renume, « Brummer », tot din New York, avea să inaugureze o expoziție Brâncuși, încă și mai cuprinzătoare, în primele zile ale lui 1927; expoziția va fi deschisă la Clubul Artelor din Chicago.

Pentru expoziția de la Brummer, Brâncuși trimisese o *Pasăre în spațiu*, realizată în bronz. Lucrarea și-a dobîndit o faimă pentru care sînt, involuntar, răspunzătoare autoritățile vamale americane. Episodul conflictului cu vama din New York e prea bine cunoscut pentru a mai îngădui o relatare pe larg; regretatul Petru Comarnescu l-a consacrat un studiu în care reconstituie momentele — uneori de-a dreptul senzaționale — ale acestei înfruntări între birocrație și artă. Ne vom aminti doar semnificația protestului semnat de un grup de intelectuali americani care au contestat hotărîrea tribunalului vamei și care, de fapt, au declanșat acestă ciocnire, exemplară pentru destinul dramatic al întregii arte din acest secol. Compania de presă dez-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

lănţuită cu acel prilej, semnăturile de prestigiu ale celor care apărau viziunea brâncuşiană împotriva unor legiuiri anchilozate, caricaturile vitriolante (una dintre ele semnată de Saul Steinberg) ridiculizîndu-i pe membrii tribunalului şi pe procuror, constituie una dintre cele mai semnificative pagini ale artei moderne. După cum decizia judecătorească (probabil, pentru prima dată în istoria culturii, valorile artistice se stabileau printr-o hotărîre de tribunal) puncta necesitatea schimbării legilor vamale — şi nu numai a lor — din Lumea Nouă, pentru a deveni capabile să interpreteze necontenitele modificări ale structurilor artistice.

Între 17 noiembrie 1933 şi 13 ianuarie 1943, « Brummer Gallery » a organizat cea de-a cincea expoziţie personală a lui Brâncuşi; artistul român era, atunci, o personalitate al cărei rol determinant în dezvoltatrea unei viziuni moderne a sculpturii era recunoscut. Critica de artă americană nu a făcut excepţie de la această aplicată operă de cercetare a valorilor brâncuşiene: se cuvine, de pildă, semnalată împrejurarea că, în 1933 — anul în care avea să se organizeze cea de-a doua personală de la « Brummer », numeroase reviste de artă au publicat studii ample dedicate artei lui Brâncuşi şi prezenţei sale în muzeele americane. În « The American Magazine of Art » din septembrie, în « The Art Digest » din 1 septembrie, în « The Art News » din 18 noiembrie 1933, în « The Pennsylvania Museum Bulletin » din mai, pentru a le aminti pe cele care mi se par a fi cele mai semnificative, judecăţile de valoare sînt formulate cu o justeţe ce poate atrage, neîndoielnic, luarea aminte a oricărui autor, al unei necesare culegeri complete de studii brâncuşiene. Artistul român sosea, la această a cincea expoziţie personală a sa în Statele Unite, precedat de o faimă care nu va înceta să se consolideze de-a lungul vremii.

Începutul îl făcuse Ezra Pound care — în numărul din toamna lui 1921 al rebelei « The Little Review », tipărite la Paris — publicase celebrul său eseu despre Brâncuşi, în care arta sculptorului român era comparată cu aceea a lui Dante şi a lui Guido Cavalcanti; creatorii cărora poetul american li s-a închinat, cucernic, întreaga viaţă. Însoţit de 24 de ilustraţii, eseul lui Pound a contribuit, într-o măsură importantă, la păstrarea în actualitate a unei opere ce nu va fi înfăţişată publicului francez în lunga perioadă 1920—26. Primul număr al lui « This Quarter », publicat la Paris în 1925, a fost dedicat lui Brâncuşi, textele fiind însoţite de un mare număr de reproduceri şi de fotografii înfăţişîndu-l pe artist. În martie 1926, sculptorul William Zorach (creator al unei arte ale cărei izvoare sînt foarte puţin apropiate de acelea ale sculpturii brâncuşiene) tipărea în revista newyorkeză « The Arts » un studiu de o mare acuitate a observaţiei, proclamînd noutatea viziunii mai vîrstnicului său contemporan.

În iunie 1926, faimoasa « Vanity Fair » propunea să i se acorde lui Brâncuşi un loc în *The Hall of Fame*, adevărat Panteon al culturii americane, ceea ce demonstrează cît de profundă era conştiinţa că sculptorul român jucase un rol însemnat în modelarea concepţiei artiştilor din Statele Unite. Ciclul acesta, al omagiilor aduse de marile personalităţi, continuă cu două nume de înalt prestigiu: Carl Sandburg (« Brâncuşi pătrunde tainele celor dintîi, celor mai vechi creatori de forme ») şi James T. Farrell (« în afară de Shakespeare şi Beethoven, se spune că mai există un dumnezeu: românul Constantin Brâncuşi »). Iar în 1960, unul dintre cei mai reprezentativi artişti ai Americii, sculptorul Alexander Liberman, publică volumul « The Artist in His Studio » în care recunoaşte că geniul lui Brâncuşi a dat aripi şi zbor unei părţi însemnate a artei moderne.

n ultimii ani, celebritatea lui Brâncuşi a atins o copleşitoare înălţime în America; ceea ce e cu totul explicabil: aproape o sută de opere ale artistului sînt adăpostite în muzeele şi colecţiile americane (32 dintre ele numai în New York). În mai 1974, o variantă a *Negresei blonde* a fost vîndută la o licitaţie pentru suma — neatinsă pînă

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

atunci de vreun artist al acestui veac — de 750 de mii de dolari. « Ceea ce — constată cu dreptate Sidney Geist — face ca, în condiţiile creşterii taxelor de asigurare, organizarea unei retrospective cuprinzătoare a creaţiei brâncuşiene să devină imposibilă. » Tot mai mulţi artişti americani (îndeosebi din tînăra generaţie) îşi recunosc îndatoririle faţă de creaţia maestrului român. Tal Streeter, de exemplu, a înălţat în Parcul Central din New York o coloană ce ritmează strict aerul şi căreia i s-a spus *Coloana infinitului*. Construcţiile de o lapidară arhitectură a formelor geometrice, realizate de Carl André, sînt proclamate de artist drept ecouri ale sculpturii brâncuşiene, tot aşa precum formele de o inflexibilă severitate ale lui Robert Morris şi luminoasele structuri ale lui Dan Flavin (autor, ca şi Mark di Suverno, al unui *Omagiu lui Brâncuşi*). Iar Christopher Wilmarth a călătorit în 1974 în România pentru a desluşi aici miracolul brâncuşian de care se simţea atras de mai multă vreme, opera lui revendicîndu-se, neîndoielnic, din sursele sculpturii artistului român.

Ceea ce adaugă un element de adîncă semnificaţie unor înrîuriri, semnalate mai de mult, asupra unor artişti importanţi, José de Rivera, Barnett Newman sau, mai ales, Isamu Noguchi, cel care, în 1927—28, lucrase în atelierul parizian al lui Brâncuşi.

Exegeza brâncuşiană sporeşte şi ea. Cercetările lui Sidney Geist, ale Athenei Spear, teza de doctorat semnată de Edith Balas (University of Pittsburgh, 1973) continuă o tradiţie a studiilor americane, inaugurată cu mai bine de o jumătate de secol în urmă şi care a contribuit, într-o măsură însemnată, la conturarea staturii internaţionale a artistului român.

În vara lui 1974, Muzeul din Philadelphia şi cel de Artă Modernă din New York au organizat împreună o expoziţie a capodoperelor artei secolului al XX-lea. A fost, s-a spus nu o dată, cea mai de seamă manifestare de artă modernă, de la *Armory Show* încoace, văzută pe pămîntul american. Dar în această amplă desfăşurare a formelor şi a culorilor ce definea cultura plastică a unui secol, se intra pe sub o poartă cioplită de Brâncuşi, asemănătoare cu porţile ţăranilor din ţara lui. În marea artă a lumii se pătrundea pe sub acest Arc de Triumf al geniului unui român.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

ANCHETĂ INDIANĂ

FLORENCE HETZLER

...cu Noguchi, despre Brâncuşi şi Indore

Brâncuşi : un om şi un artist puternic, puternic în tăcerea lui solemnă. Noguchi îmi spune azi dimineaţă că Brâncuşi l-a influenţat foarte mult, că a ajuns la sculptură pe drumul deschis de Brâncuşi, drum pe care l-a urmat în ciuda lui însuşi. S-ar părea că odată ce l-ai cunoscut pe Brâncuşi sau i-ai văzut opera, nu mai poţi fi ca înainte.

Cînd i-am spus că am fost în India, la Indore, pentru a face cercetări asupra « Templului meditaţiei », mi-a mărturisit un lucru pe care-l bănuisem, dar de care nu puteam fi absolut sigură. În 1949, şi nu mai devreme, Brâncuşi i-a spus lui Noguchi că vizita lui în India (Brâncuşi a fost în India în 1938) l-a umplut de amărăciune, că l-a durut şi s-a simţit profund jignit că n-a fost primit de Maharajah. Maharajahul era la vînătoare, după cum am aflat de la Dl. Tiwari, administratorul palatului Mianik Bagh, de fapt administratorul tuturor proprietăţilor Holkarului, inclusiv al Maheshwarului şi al celorlalte reşedinţe. Holkarul era aşadar la vînătoare de tigri, dar lui Brâncuşi i-a trimis vorbă că nu poate să-l primească pentru că e indispus. În cărţile pe care le-am citit se spune că Holkarul era într-adevăr indispus. Cred însă că indispoziţia lui însemna doar că nu era dispus să-l vadă pe Brâncuşi, fiind în schimb dispus să vîneze tigri. Brâncuşi venise la Indore cu un singur scop : să-şi lustruiască păsările şi să le găsească un loc potrivit. Dar se pare că « Monumentul meditaţiei » era mai important în ochii lui Brâncuşi decît în cei ai Maharajahului. Pentru acesta din urmă el a reprezentat mai mult proiectul unui proiect. Brâncuşi i-a împărtăşit amărăciunea sa lui Noguchi chiar înainte de plecarea acestuia în India. Poate că dacă n-ar fi fost această ocazie specială, Brâncuşi care, după cum ştim, era un om cumpătat la vorbă, n-ar fi destăinuit nimănui faptul că a fost, de fapt jignit de Maharajah şi dezamăgit de vizita făcută în India. Din ceea ce am putut afla în India, Brâncuşi şi-a lustruit păsările, iar cînd a avut la dispoziţie o maşină, a plecat. În timpul vizitelor în diferite localităţi, se pare că a fost foarte impresionat de ceea ce a văzut, în special — din cîte mi s-a spus — de Mandu.

Această izbucnire de sinceritate, această destăinuire privind momentele dezamăgirii, contrastează puternic cu ceea ce declara Brâncuşi în 1938. La acea dată ar fi mărturisit unui scriitor şi avocat din Bucureşti [1] că s-a întors entuziasmat din India, unde s-ar fi simţit ca acasă, chiar mai bine . . . fiind primit de un demnitar deosebit de amabil, amabil şi plin de distincţie. Ar fi participat la o recepţie la

---

[1] Petre Pandrea, în « Portrete şi controverse » (n.r.)

@Asociaţia Ziariştilor Independenţi din România

care erau 200 de invitaţi. . . De ce fusese în India? Un tînăr hindus, un maharajah, care studiase la Cambridge şi căruia îi plăcea arta modernă, ar fi îndrăgit « Măiastra » şi l-ar fi invitat să facă un templu dedicat Măiastrei, pentru el, o adevărată divinitate. Brâncuşi fusese să vadă locurile, să facă planuri, să întocmească un proiect. Anul următor avea să meargă acolo din nou ca să ridice monumentul . . .

Noguchi cunoaşte bine India, dar n-a fost la Indore. A vizitat însă Sancshi, localitate situată la vreo 180 de kilometri de Indore, de asemenea, Ajanta şi Hyderabad. Vorbeşte ca un om căruia această lume îi este familiară şi care se simte în largul lui în ea. Modestia şi onestitatea cu care se exprimă sînt pe măsura geniului său artistic. Un om mare.

Noguchi observă că s-ar putea stabili o asemănare între ceea ce a însemnat India pentru Le Corbusier şi ceea ce a însemnat ea pentru Brâncuşi în domeniul arhitecturii. Din ceea ce i-a spus lui Noguchi, reiese că Brâncuşi a plecat în India în gînd cu proiectul unui « Templu al păsărilor ». Edificiul urma să fie cvadridimensional şi în formă de cruce, o construcţie cu patru laturi. Noguchi îmi spune că a aflat nu de mult, de la Suzanne Hare, că păsările lui Brâncuşi urmau să fie aşezate pe trei laturi, a patra latură fiind rezervată pentru o « Rugăciune ».

Noguchi crede că — asemeni lui Le Corbusier, care a realizat în India, la Chandigarh, ceea ce n-a putut face în continentul său — Brâncuşi, înzestrat, după părerea lui, în egală măsură pentru arhitectură şi pentru sculptură, a privit proiectul de la Indore ca pe o mare ocazie de a-şi aplica cunoştinţele şi de a-şi realiza aspiraţiile arhitecturale. S-ar putea prea bine ca acesta să fie adevărul. Dar iată că lucrurile se complică. În perioada în care Brâncuşi a vizitat Indore, Holkarul avea în slujba lui pe arhitectul german Eckhart Muthesius (cu care am intrat în corespondenţă). Consultat de Holkar, Muthesius n-ar fi sprijinit proiectul lui Brâncuşi, fapt care poate foarte bine să constituie o cauză a neexecutării templului. După vizita mea la Indore, am primit o scrisoare de la fiica Holkarului, care susţine că monumentul urma să fie un cenotaf pentru soţia sa. A doua soţie a Holkarului mi-a scris din California că n-a auzit niciodată de acest proiect şi că probabil n-a fost executat din cauza situaţiei financiare din acel timp a familiei regale. Înclin să cred că totul n-a fost decît visul unui colecţionar de artă pripit, pe care vînătoarea de tigri l-a interesat mai mult decît realizarea monumentului. După vizita făcută la Indore, Brâncuşi a considerat că « Templul meditaţiei » sau « Monumentul meditaţiei » sau « Muntele meditaţiei » este un nume mai potrivit pentru proiectul său decît numele de « Templu pentru păsări ». Brâncuşi avea să viseze pînă la sfîrşitul vieţii la un monument cosmic al meditaţiei.

. . . Noguchi mai spune că i-a sugerat lui Brâncuşi să se gîndească la America şi să realizeze acolo ceea ce n-a putut realiza în India. Ar fi încercat chiar să găsească pe cineva care să-i ofere lui Brâncuşi în Statele Unite un teren şi o casă pentru un atelier; dar Brâncuşi a preferat să rămână la Paris.

Călătoria de la Maheshwar la Indore a fost anevoioasă. Am reuşit cumva să ajungem la şoseaua Bombay-Agra. În bezna nopţii, camioane supraîncărcate goneau cu toată viteza; care cu boi înaintau îndreptînd spre noi perechi de ochi verzi care, în lumină, păreau fluturi la o uşă cu plasă într-o noapte de vară umedă; oameni trăgînd după ei capre, vite, măgari, cîini, cărucioare şi copii, se încrucişau asemeni cusăturilor dintr-o broderie. La un moment dat a trebuit să ne oprim,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

în şir, la o barieră. Nu cred că exista vreun tip de vehicul cu roate cunoscut în India care să nu se găsească acolo. În plus, vaci mişcîndu-se de colo-colo, oameni cărînd lemne şi vase de apă, oameni împingînd cărucioare, oameni trăgînd cărucioare, vite trăgînd căruţe şi trase de căruţe, capre legate două cîte două în mari turme, porci traversînd şoseaua printre camioane uriaşe, căţeluşi şi cîini mari, găini şi pui mititei şi sfrijiţi, şi bivoli cu nemiluita, căci bivolii sînt deosebit de numeroşi în Maheshwar. Şi toate acestea pe o şosea neluminată, deşi, trebuie să recunosc, la barieră cineva aprinsese un mic felinar, care era vizibil, dacă reuşeai să priveşti peste oamenii şi vacile de pe dreapta.

În fine, plină de praf, obosită, dar fericită, am ajuns în camera mea din Lantern de pe Yeshwant Road, stradă purtînd numele Holkarului. În cameră mi-au ţinut tovărăşie două şopîrle şi o pereche de vrăbiuţe. În timpul nopţii am auzit bufniţe ţipînd şi m-am trezit în croncănitul a mii de ciori. Mi s-a părut că e toamnă, că aud sunete care, la sfîrşitul lui august, se răspîndesc peste cîmpiile de la Cape Vincent, New York. Am auzit şi păsările din camera mea ciripind vrăbiilor care se aflau de partea cealaltă a ferestrei şi pe coridoarele hotelului.

3 ianuarie 1976

Ziua aceasta începe la Indore şi se va termina la Delhi . . .

L-am sunat pe dl. Tiwari ca să-i solicit o întrevedere, pentru că el a fost cel care mi-a spus, la sfîrşitul primei mele vizite la Indore, că Brâncuşi nu numai că a vizitat Mandu, dar a fost profund impresionat de acest loc.

Aveam o lungă listă de lucruri pe care voiam să le aflu de la dl. Tiwari. La unele dintre întrebări am primit răspunsuri prompte. Dl. Tiwari mi-a promis că-mi va trimite fotografiile păsărilor şi, într-adevăr, le-am şi primit, dar în privinţa plecării lui Brâncuşi la 27 ianuarie mi-a spus că dovada se afla într-o scrisoare personală pe care nu mi-o poate pune la dispoziţie. Holkarul era, din păcate, într-adevăr la vînătoare şi, după toate probabilităţile, a dat ordin ca lui Brâncuşi să i se spună că nu se simte bine. Conform informaţiilor deţinute de dl. Tiwari, Brâncuşi n-a fost nici la Ujjain, nici la Sancshi.

Mircea Eliade afirmă că templul urma să fie tăiat într-un munte: faptul ar putea însemna, după părerea lui Tiwari, că el urma să fie ridicat la Maheshwar, unde există munţi. Acesta era de altfel locul de rugăciune al Holkarilor, mai multe temple, palate şi sanctuare de-ale lor se află acolo, şi ar fi fost în firea lucrurilor ca monumentul să fie înălţat la Maheshwar. Soţia Holkarului a murit în Franţa şi rămăşiţele ei pămînteşti au fost aduse la Maheshwar unde sălaşul cremaţiunii ei, pe care l-am vizitat, se află şi astăzi. Un gardian păzeşte locul 24 de ore din 24. În interior se află altarul lui Shiva, cu bivolul şi lingamul ritual. Am văzut şi bustul în marmură al primei soţii a Holkarului în spatele încăperii, unde stă de veghe paznicul.

În orice caz, la Maheshwar sînt munţi. Cresc smochini, şi arbori de tek; este apă, linişte, curge un rîu sfînt; şi pretutindeni sanctuare, temple, de-a lungul trecătorilor din munţi. Rezumînd observaţiile mele despre « Monumentul meditaţiei »: 1. Primul proiect a fost influenţat de elemente ale porţii lui Brâncuşi şi *probabil* atît de budism (vîrful rotund), cît şi de hinduism (cele patru laturi). Un element hindus este *probabil* faptul că păsările urmau să fie plasate înăuntru, dar un element nehindus era ideea ca fiecare pasăre să ocupe un perete separat urmînd ca « Rugăciunea » să se afle pe cea de a patra latură (după cum i-a spus lui Noguchi Dna Coggeshall), sau ca în mijloc să fie plasat « Regele regilor ».

În româneşte de RODICA TINIŞ

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Refăcînd cu pietate itinerarul lui Brâncuși la Indore și prin ținutul învecinat, spre a-și vedea reconfirmate intuițiile și a afla, eventual, noi date, cercetătoarea americană Florence Hetzler, de la Universitatea Fordham, New York — a întreținut totodată o bogată corespondență cu felurite personalități a căror prezență în India ar fi putut intersecta drumurile artistului român pe acele meleaguri. Pitorească și neașteptată este scrisoarea muzicianului indian Vushnudass Shirali, din Bombay, care evocă nu o întîlnire indiană cu Brâncuși, ci o vizită pariziană, făcută în atelierul marelui maestru. Laconică, dar revelatoare pentru mai puțin cunoscutele traiectorii ale sculptorului, este nota de răspuns a arhitectului german Eckhart Muthesius, venind să confirme faptul că Brâncuși a peregrinat de la Indore spre Mandu. Publicăm în traducere aceste documente, pentru care mulțumim doamnei Florence Hetzler.

Berlin, 16 ianuarie 1976

« . . . regret că nu am avut plăcerea de a vă întîlni cu prilejul vizitei pe care ați făcut-o în Germania, căci sînt în posesia multor fotografii făcute în India. Brâncuși și cu mine am fost împreună la Mandu de cîteva ori, și am o fotografie cu el la Mandu. . .

După părerea mea, Brâncuși n-a suferit nici o influență de la Ujjain. V-aș fi recunoscător dacă mi-ați putea spune dacă Brâncuși a fost la Indore mai mult decît o singură dată. Maharajahul Yeshwant Rao Holkar (Bala Sahee) a discutat proiectul [Templului Meditației] cu mine. . .

ECKHART MUTHESIUS

Bombay, 18 februarie 1976

« . . . Privitor la informația pe care mi-ați cerut-o în legătură cu Brâncuși, vă pot spune că n-am avut plăcerea să-l întîlnesc în India și nu cunosc pe nimeni care să-l fi întîlnit în India. Am avut în schimb prilejul să fac cunoștință cu Brâncuși la Paris în 1934. Dacă ceea ce am să vă spun în cele ce urmează va fi util pentru scopul cercetării Dumneavoastră, îmi va face plăcere să știu că v-ați folosit de mărturia mea.

Era în iunie 1934. Îndeplineam funcția de director muzical a trupei Uday Shankar Company of Hindu Dancers and Musicians. *Tocmai ne întorseserăm la Paris după un turneu de-a lungul și de-a latul Statelor Unite ale Americii. Urma să dăm o săptămînă întreagă reprezentații la sala Pleyel. Cam aceasta era cadrul.*

Un foarte bun prieten al meu, Jim Ede, care se afla în strînsă legătură cu galeria londoneză Tate Gallery, îmi scrisese recomandîndu-mi să mă duc la Brâncuși, pe care el, Jim, îl cunoștea foarte bine, și să-i cînt muzică indiană la el în atelier. M-am dus așadar la adresa cunoscută, 11 Impasse Rosnin, prin rue de Vaugirard. Era în 11 iunie 1934. Aveam cu mine instrumentul meu muzical, sitarul. M-am prezentat lui Brâncuși drept prietenul lui Jim Ede, iar Brâncuși s-a arătat încîntat de a putea face cunoștință cu un muzician din India. Atelierul era o încăpere mare în care erau cuprinse toate — atelierul propriu-zis, dormitorul-cameră de zi, și o bucătărioară. Puteau fi văzute o sculptură foarte înaltă, de cîțiva metri, o pasăre foarte înaltă și ea, și alte lucrări. Am băut împreună coniac și cafele și am gustat dulciuri de patiserie, întreținîndu-ne despre arta indiană și despre situația politică din India din acea vreme. Apoi, timp de o jumătate de oră, l-am cîntat la sitar. Mi-a exprimat recunoștința sa ; la plecare, eram fericit de a fi putut să-l întîlnesc pe Brâncuși. »

VUSHNUDASS SHIRALI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

« HANNIBAL » de EUGEN JEBELEANU recenzat la Budapesta

În numărul său din decembrie 1976 revista budapestană de literatură universală *Nagyvilág* consacră o amplă recenzie traducerii în limba maghiară a volumului *Hannibal* de Eugen Jebeleanu, traducere semnată de tînărul poet clujan Király László și apărută în 1975 sub îngrijirea editurii Kriterion din București. Autorul recenziei, criticul și istoricul literar Kántor Lajos (redactor al revistei *Korunk* din Cluj și coautor, alături de Láng Gusztáv al apreciatei și mult discutatei *Istorii a literaturii maghiare din România dintre 1945 și 1970*), reamintește, în preambul, că Eugen Jebeleanu, care se numără de mai multe decenii printre prietenii literaturii maghiare, a publicat acum mai bine de un sfert de veac « Poeme maghiare » și că îi datorăm versiunea românească a poemului « János Viteazul » de Petőfi. Dacă multe poezii ale lui Jebeleanu au fost traduse dealungul anilor în limba maghiară — citim în *Na yvilág* — volumul de față constituie totuși o veritabilă revelație, el demonstrînd dimensiunile reale ale talentului marelui poet, dincolo de granițele limbii sale. Traducătorul și-a forjat un limbaj poetic cu valențe deosebite, asimilînd tradiții recente ale liricii maghiare — de factură sobră și virilă — îndeosebi potrivită înțelegerii și transpunerii poeziei lui Jebeleanu.

Schițînd personalitatea lui Jebeleanu, autorul recenziei subliniază apartenența scriitorului la aceeași generație de mari talente poetice, Miron Radu Paraschivescu, Geo Bogza, sau Radu Boureanu, cu toții buni cunoscători și prieteni ai literaturii maghiare care, asemenea confraților maghiari Radnoti sau Illyés, păstrează vie amintirea anilor negri; antifascismul lui Jebeleanu nu se poate limita la relația față de o realitate istorică, ci se transformă într-o atitudine *poetică*, în care sensibilitatea, deosebit de acută, operează, la nivelul metaforei, trimițînd conexiuni neașteptate de la trăirile, și evenimentele actuale — la trista amintire a trecutului, ca în poezia « Semiramida » dedicată lui Geo Bogza. « Poezia de factură socială a lui Jebeleanu poartă amprenta unui glas liric înflerbîntat, propriu numai celor mai mari, celor mai adevărați poeți » — susține recenzentul din *Nagyvildg* subliniind că idealul social al poetului nu tolerează speculația imorală cu idei și atitudini, refuzînd deopotrivă refugiul în confortul mic-burghez, și izolarea de treburile cetății. « Lume apropiată de om și totuși atingînd nivelul universalității » — poezia lui Jebeleanu ne este apropiată prin caracterul ei profund umanist.

Trecînd în revistă calitățile cu adevărat creatoare ale tălmăcirilor lui Király László autorul arată că, pe lîngă impecabila exactitate lexicală, gramaticală și metrică, se cuvine a fi apreciate la dreapta lor valoare acele invenții deosebit de inspirate care, fidele miezului unui limbaj poetic specific, prin originalitate și naturalețea lor, conferă versiunii maghiare toate atributele unui eveniment artistic major.

ANDOR HORVÁTH

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

O revistă sovietică despre poeți români contemporani

Revista sovietică « Literatura contemporană în străinătate » (« Sovremennaia Hudojestvennaia Literatura na rubejom »), care-și propune să popularizeze prin articole și recenzii cele mai de seamă creații ale literaturii universale contemporane, a publicat recent un număr tematic, închinat problemelor poeziei și mai ales dezvoltării contemporane a poeziei. Un articol de privire generală despre poezia română actuală prezintă în acest număr poetul Kiril Kovaldji, cunoscut traducător din literatura noastră, eseist și critic, care a comentat nu odată fenomenul literar românesc în paginile publicațiilor sovietice.

Afirmînd ca punct de pornire în prezentarea pe care o face, ideea că « poezia română continuă să se dezvolte în chip intens, în comparație cu nuvelistica și dramaturgia », Kiril Kovaldji citează o serie de titluri de volume și culegeri poetice, apărute în ultima vreme, remarcînd prezența în acest proces de afirmare poetică a scriitorilor de toate vîrstele și generațiile. Reamintind nume și opere poetice cunoscute cititorilor din Uniunea Sovietică, autorul își propune să discute în cadrul articolului său mai ales despre acei poeți și acele culegeri poetice care sînt mai puțin cunoscute sau cu totul necunoscute în URSS. Articolul capătă astfel caracterul unei suite de micromedalioane, prezentînd cîteva din personalitățile marcante ale mișcării poetice din țara noastră.

Ca un exemplu de activitate creatoare rodnică, intensă, Kiril Kovaldji citează în primul rînd numele lui Ștefan Augustin Doinaș: « Creația lui Doinaș, scrie criticul sovietic, se distinge printr-un mare rafinament poetic. Cu toate că este riscant să caracterizezi în cîteva cuvinte personalitatea originală a unui poet, mi-aș îngădui să spun că în poezia lui respectul față de tradițiile versului clasic se îmbină în chip strălucit cu un metaforism din cele mai complicate în spiritul liricii celei mai moderne.

E un poet care trăiește intens contradicțiile veacului XX, care cuprinde în sufletul său angoasele, bucuriile, năzuințele, toate problemele ce frămîntă pe omul contemporan, la care omul contemporan cugetă ».

Ion Caraion este prezentat cititorilor sovietici ca « un poet talentat, reprezentant al acelei generații frămîntate ce a cunoscut focul războiului, pentru care dramele istoriei continuă să fie și astăzi mai actuale decît avatarurile individuale ».

Vasile Nicolescu, este mai curînd apropiat de generația mai tînără, de generația post-belică. Apropierea o stabilesc « bogăția de imagini, culorile vii, contrastante, setea imensă de cunoaștere », conchide Kiril Kovaldji.

Articolul se încheie cu o serie de observații pertinente asupra creației celor mai tineri poeți, a generației ce se impune tot mai puternic în ochii cititorilor, în comentariile criticii, precum Florica Mitroi, Mircea Florin Șandru și alții.

TATIANA NICOLESCU

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Puncte de vedere în germanistica actuală

Sub îngrijirea lui Dietrich Papenfuss și Jürgen Söring, în editura Kohlhammer (RFG) a apărut anul acesta un foarte interesant și masiv volum cu titlul « Receptarea literaturii germane contemporane în străinătate », volum care conține contribuțiile a 42 de germaniști din întreaga lume la colocviul organizat de fundația Alexander von Humboldt în octombrie 1975 la Ludwigsburg. Spre deosebire de alte întruniri de acelaş fel, specificul acestui colocviu a constat, după cum a precizat dr. Heinrich Pfeiffer, secretarul general al fundației, în faptul că aici s-au discutat cu precădere probleme ale germanisticii din afara țărilor de limbă germană.

Cartea se structurează în trei mari capitole. Primul (« Știința literaturii, germanistica și studiile germane. Încercarea unei delimitări în teorie și practică ») cuprinde patru referate cu caracter teoretic, în care autorii încearcă, fiecare în felul său, să stabilească coordonatele posibile ale germanisticii viitoare. Binecunoscut și cititorilor români prin lucrarea sa *Istoria literaturii germane*, tradusă la noi, profesorul Fritz Martini de la Universitatea din Stuttgart consideră în referatul care deschide volumul (« Marea neliniște în știința literaturii »), că nu există, propriu-zis, metode proaste și bune de investigație literară, ci doar metode adecvate sau inadecvate, și aceasta cu atît mai mult, cu cît sfera de cercetări s-a lărgit considerabil, încorporînd și produse ale subliteraturii: numai pornind de la text se poate opera alegerea metodei. Martini mai subliniază că, deși intepretarea imanentă a operei literare a avut și are o importanță metodică și didactică, prin aceea că indică un mod atent și exact de lectură, stabilind legăturile dintre părți și întreg, ea nu trebuie să-și revendice exclusiv dreptul la analiza unui text literar. Legat de aceasta, profesorul Karl Otto Conrady (Universitatea din Köln), investigînd cu minuție situația germanisticii germane, notează: « Există diferite modalități de cercetare, diferite posibilități de abordare a textului. Această diversitate este productivă, și nu fiecare cercetare realizează ceea ce ar fi necesar pentru a oferi o imagine completă a textului. Este însă nevoie ca feluritele metode de lucru să fie conștiente de propriul lor deficit în ceea ce privește idealul unei înțelegeri complete, ori să se încerce prin discursul științific clarificarea acestui fapt. Esențial este însă ca semnificația problematicii social-umane și ideologice să nu fie ocolită, deși Conrady atrage aici atenția asupra riscurilor unei interpretări lipsite de un fin discernămînt. Totodată, una din importantele sarcini ale germanisticii (și nu numai ale ei) rămîne de a verifica în ce măsură opera considerată clasică, a cărei valabilitate pare eternă, reprezintă « proiecția unui ansamblu de idei normative a unei societăți anumite ». Trebuie, cu alte cuvinte, luată în considerație istoricitatea literaturii, iar opera de artă se cere confruntată, în ultimă instanță, cu situația socială, politică și culturală existentă, care orientează într-un anume fel receptarea. Această problemă este schițată și de Hans Mayer,

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fost profesor la Universitatea din Tübingen, de data aceasta pe baza unui caz particular, referatul purtînd titlul: « Goethe în secolul 20. Germaniştii şi Goethe ».

Cel de-al patrulea referat, aparţinînd profesorului Eberhard Reichman (Universitatea Indiana din SUA) delimitează, uneori exagerat, situaţia germanisticii din afară de cea a ţărilor de limbă germană. Deosebirile apar în primul rînd datorită condiţiilor specifice ale ţărilor respective, dar explicaţia este insuficientă, întrucît ea este aplicabilă chiar în cadrul germanisticii germane, luînd în consideraţie, spre exemplu, RDG şi Austria. Este însă de la sine înţeles că între filologia limbii materne şi cea a unei limbi străine trebuie să existe deosebiri fundamentale, şi aceasta chiar şi numai pentru faptul că receparea limbii străine se produce diferit de cea a limbii materne. Întrebarea pe care o ridică lucrarea lui Reichmann este, la urma urmei, dacă germanistica străină se îndepărtează de cea germană, sau invers, cea din urmă se retrage într-un fel de exil. Autorul optează pentru o conciliere, care nu i se pare, în ciuda afirmaţiilor anterioare, improbabilă.

Partea a doua, « Receptarea literaturii germane mai noi în străinătate » tratează probleme fundamentale ale traducerii precum și relaţiile dintre literatura germană şi cea a altor ţări. Este interesant de remarcat că dintre cele şase articole care abordează ideea traductibilităţii, trei aparţin unor cercetători japonezi. Acest fapt, credem, nu este întîmplător, căci traducerea din germană (în cazul de faţă) în japoneză, ridică nişte dificultăţi aproape de netrecut, sistemul celor două limbi fiind total diferit: japoneza nu cunoaşte conjugarea personală a verbelor, nu are posibilitatea să neutralizeze în mod obiectiv un enunţ etc. Hikaru Tsuji de la Universitatea din Tokio dă ca exemplu, în articolul său « Probleme ale traducerii din germană în japoneză la Franz Kafka » propoziţia: « Aceasta este o carte », care oricît de curios ar părea, este intraductibilă ca atare, pentru că traducerea va conţine în mod obligatoriu şi indicaţia, inexistentă în propoziţia originală, că aceste cuvinte sînt rostite de un bărbat sau de o femeie, în faţa unui public sau într-un cerc intim, că vorbitorul este o persoană care se exprimă politicos, neglijent ori în felurite alte chipuri. Conotaţia, în acest caz, nu este prea săracă, ci prea bogată, abatere la fel de gravă pentru o traducere. Tonul general al acestor referate nu este însă, pînă la urmă, pesimist, după cum s-ar putea deduce, iar traducătorii, indiferenţi la concluziile cercetătorilor, traduc în continuare. În fond, după cum spune profesorul danez Leif Ludwig Albertsen, « există o serie de procese, care în principiu sînt imposibile, dar care în practică se petrec foarte firesc. Cunoscută este discuţia care se poartă în jurul zborului unui soi de albine păroase, a bondarilor. În principiu bondarul n-ar trebui să zboare, în practică se dovedeşte însă că zboară. Bondarul zboară, fără a lua în consideraţie reflecţiile de natură teoretică. Dacă bondarul ar sta să se gîndească, dacă şi-ar pierde inocenţa existenţială, atunci nici n-ar mai apuca să zboare ». Pe de altă parte, Albertsen nu crede în posibilitatea efectivă a traducerii unui text literar înţelegînd prin aceasta traducerea filologică.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

El consideră însă că acest tip de traducere nu este necesar, atîta timp cît un scriitor poate să recreeze, nu să traducă o operă. Recrearea unui roman, a unei piese sau a unei poezii este infinit superioară oricărei transpuneri, fie ea cît de minuțioasă, și reprezintă un factor cultural de covîrșitoare importanță.

De la această problemă la cea a receptării traducerilor este doar un pas. O serie de articole din cadrul acestui capitol se ocupă de modul în care a fost și este primită literatura germană în alte țări. Profesorul Mihai Isbășescu (Universitatea București), reprezentantul țării noastre la colocviul de la Ludwigsburg, figurează în volum cu un deosebit de interesant referat, în care face o expunere amplă a situației traducerilor din germană în R. S. România. Mihai Isbășescu distinge trei faze ale receptării unei literaturi străine: contactul prin lecturi în original sau traducere, ca prim moment, apoi selectarea și integrarea anumitor teme și orientări în circuitul cultural existent și, ca ultimă fază, prelucrarea creatoare a acestora în literatura autohtonă. Autorul exemplifică convingător aceste trei faze pe baza a numeroase traduceri din literaturile de limbă germană, subliniind deosebitul interes de care se bucură acest act de cultură în țara noastră. De altfel, *Index Translationum* editat de UNESCO situează România printre primele țări din lume în ceea ce privește numărul mare de traduceri realizat în ultimii ani și această stare de fapt, precizează Mihai Isbășescu, se datorează unei judicioase politici editoriale care a inclus în planul său aproape tot ceea ce este valoare autentică « în cadrul orientărilor moderne ale literaturii universale contemporane, de la naturalism, simbolism și expresionism pînă la existențialism, suprarealism, teatru absurd (. . .) »

România mai este pomenită și în referatul profesorului Zoran Konstantinović, de la Universitatea din Innsbruck, care tratează problema « iradierii literaturii germane în sud-estul Europei ». Toate articolele la acest capitol, abordînd receptarea literaturii germane în țările scandinave, Europa răsăriteană, Balcanii, Asia Mică, America de Sud ș.a. oferă cititorului posibilitatea de a-și face o imagine nu numai despre literatură tradusă, ci și despre condițiile social-economice, politice și culturale, specifice țării respective, precum și despre criteriile de selecție cu care se operează.

Partea a treia a volumului, « Probleme și personalități ale literaturii și științei literaturii germane în secolul 20 », cuprinde studii privind literaritatea unui text, referate care abordează din unghiuri diverse operele lui Thomas Mann și Rilke, comemorați anul trecut în cadrul UNESCO (de semnalat aici contribuțiile lui Herman Meyer și Mamoru Kojima despre Rilke), precum și referate care dezbat relația literatură-realitate pornind de la expresionism și pînă la Peter Weiss și romanul german contemporan (Manfred Durzak: « Cu privire la situația romanului german actual »).

Există, poate, după cum remarca Dietrich Papenfuss și Jürgen Söring, o anumită ironie în faptul că volumul se încheie cu referatul scriitorului australian Rainer Taëni, avînd titlul « Ardeți literatura secundară! ». Avem însă convingerea că această

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

carte, care reprezintă o contribuţie importantă în domeniul germanisticii, va stimula (incluzînd chiar punctul de vedere extrem din final) un dialog rodnic între germaniştii din întreaga lume, permiţînd deschiderea unor noi perspective în această disciplină şi dînd posibilitatea revizuirii unor puncte de vedere mai vechi.

ALEXANDRU AL. ŞAHIGHIAN

Traduceri din literatura română în U.R.S.S.

Ce se mai traduce din literatura română în Uniunea Sovietică?

Iată o întrebare pe care şi-o pun probabil mulţi dintre scriitorii noştri dornici să afle dacă vreuna din operele lor sau ale colegilor lor este în curs de a fi tălmăcită sau s-a şi tălmăcit în limba rusă sau în vreuna din cele 74 de limbi cîte se vorbesc pe teritoriul Uniunii Sovietice. Şi poate că şi-o pun şi unii cititori dornici să se documenteze asupra rezonanţei tot mai largi a literaturii noastre dincolo de hotarele ţării.

Numeroase sînt cărţile de literatură română în curs de apariţie în URSS sau figurînd în atenţia diferitelor edituri sovietice.

O noutate editorială, am putea spune de ultimă oră, este publicarea în limba rusă a volulmului « Principii de literatură comparată » a lui Alexandru Dima. Se cuvine semnalată nu numai apariţia ca atare dar şi faptul că acest volum se publică într-o colecţie specială a editurii « Progres » pe care o inaugurează şi că este prima carte de istorie literară aparţinînd unui scriitor român ce vede lumina tiparului în Uniunea Sovietică.

Tot mai accentuat este interesul cititorilor şi editorilor sovietici faţă de proza noastră contemporană. Se pregăteşte o antologie a nuvelei româneşti în două volume la Editura Progres din Moscova. Aceeaşi editură anunţă printre cele mai apropiate apariţii romanul lui Alexandru Ivasiuc, « Apa », în tălmăcirea Tatianei Ivanovna şi a lui Kiril Kovaldgi. La Talin urmează să vadă în curînd lumina tiparului tălmăcirea estoniană a romanului lui Laurenţiu Fulga « Moartea lui Orfeu ». În lucru este şi traducerea ucrainiană a romanului lui Platon Pardău « Ore de dimineaţă ».

În aceeaşi sferă de preocupări se înscrie şi publicarea lui D.R. Popescu « Duios Anastasia trecea » de către revista Inostrannaia Literatura (numărul 2/1977). Traducerea aparţine Liliei Dolguşeva care a mai făcută cunoscută cititorilor sovietice şi o altă carte a scriitorului român, « Vînătoare regală ». Merită cuvinte de laudă iscusinţa cu care ea a transpus în limba rusă melodia aparte a textului românesc, toată poezia profundă şi tragică a nuvelei « Duios Anastasie trece ». Era un examen

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

greu la care s-a prezentat această tînără traducătoare şi pe care l-a trecut cu succes dovedind nu numai perfecta cunoaştere a limbii române dar și maturitate şi iscusinţă în « recrearea » în limba rusă a textului original.

Tălmăcirea este precedată de o prezentare semnată de prozatorul sovietic Ion Druţă. Cuvintele vibrante și pătrunzătoare în care se evocă personalitatea literară a lui D.R. Popescu, dau acestei scurte prefeţe un caracter cu adevărat poematic și demonstrează o profundă înţelegere a artei scriitorului român.

Pentru Ion Druţă nuvela lui D.R. Popescu se asociază literar, în planul galeriei tipologice, cu literatura tînărului Gorki trăind sub îndemnul acestuia « Să cîntăm slavă nebuniei celor viteji ». Nuvela lui D.R. Popescu este pentru Ion Druţă « o minunată baladă închinată unei tinere învăţătoare ce a avut curajul de una singură să redea ţărînei pe eroul căzut în luptă ».

Prozatorul sovietic subliniază pe bună dreptate că « nivelul artistic al fiecărui scriitor este definit de categoriile şi nivelul problemelor pe care şi le propune să le rezolve. Lucrul cel mai important este să mergi în creaţie mereu în linie ascendentă, de la complex la foarte complex, să nu fii cuprins de îndoială cu privire la necesitatea acestei continui mișcări pentru că în acest caz, camuflînd cu abilitate repetarea ideilor şi a culorilor vei prezenta drept noi lucruri vechi . . . Numai cărţile născute moarte se aşează ordonat una lîngă alta pe rafturi, cărţile vii intră furtunos în viaţă, cresc una din alta ca nişte ramuri puternice de copac, iar copacii precum se ştie cresc numai în sus, năzuind spre lumină şi soare . . . Cărţile lui D.R. Popescu sînt cărţi vii care cresc una din alta, preiau tonalităţi culori, probleme, le trec de la una la alta sau le şi dezvoltă şi toate precum copacii se îndreaptă în sus, mereu în sus spre înălţimi ».

Haga : Premiu internaţional pentru traduceri conferit unui scriitor român

La Haga, un juriu, alcătuit din nouă dintre cei mai distinşi scriitori olandezi şi prezidat de poetul Dolf Verspoor, a recomandat în unanimitate ca, pe 1976, Premiul pentru traduceri literare « Martinus Nijhoff », care de obicei se împarte între doi candidaţi, să răsplătească, nedivizat, realizările de excepţie ale unui scriitor român. Este vorba de H.R. Radian, care — după ce s-a făcut cunoscut prin numeroase tălmăciri din engleză, germană, spaniolă şi portugheză — a tradus direct, din original, nu mai puţin de 16 lucrări dintre cele mai reprezentative pentru literatura clasică şi modernă, precum şi pentru istoria gîndirii, literelor şi artelor din Ţările de Jos. Spre a ilustra contribuţia adusă prin apariţia acestor scrieri — atît la îmbogăţirea literaturii noastre de traduceri, cît şi la o mai apro-

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

fundată cunoaştere a aportului vrednicului popor olandez la tezaurul culturii universale — este suficient să fie amintite doar cîteva titluri: *Camera obscură* de Hildebrand, *Max Havelaar* de Multatuli, *Erasm* şi *Amurgul Evului Mediu* de Johan Huizinga şi *Meşterul Rembrandt* de Jan Mens.

Premiul, a fost înmînat laureatului în cadrul unei solemnităţi ce s-a desfăşurat în marea sală de consiliu a Primăriei noi a Municipiului Haga, în prezenţa ambasadorului României şi a ataşatului cultural român. Este prima dată că distincţia a fost decernată unui român şi evenimentul a reţinut atenţia lumii culturale olandeze şi belgiene, prilejuind ample reportaje în presă şi organizarea unei săptămîni româneşti, în programul căreia au figurat o suită de dansuri populare româneşti executate de International Folkloristisch Danstheater din Amsterdam, o emisiune TV despre România, emisiuni româneşti la radio, precum şi concerte de muzică românească populară şi cultă la Haga şi la Amsterdam.

Instituit în urmă cu 22 ani, premiul «Martinus Nijhoff» se deosebeşte de premiile pentru traduceri literare acordate în ţara noastră, precum şi de majoritatea celorlalte premii similare existente în lume prin aceea că este un premiu internaţional. El poate fi conferit deopotrivă cetăţenilor olandezi şi străinilor, şi poate recompensa fără deosebire atît tălmăcirile în olandeză cît şi cele din olandeză. Dintre cei 35 laureaţi ai premiului, 14 sînt scriitori străini, iar 21 olandezi sau belgieni de expresie neerlandeză. Este evident deci că, în practică, premiul urmăreşte să stimuleze pe traducătorii de peste hotare care, în cazul literaturilor utilizînd limbi de mai restrînsă circulaţie, reprezintă adesea factorii cheie, nu numai în privinţa execuţiei traducerilor, dar şi în privinţa semnalării oportunităţii, a iniţierii şi susţinerii operelor în noi versiuni înaintea editurilor.

I. C.

Doi scriitori estonieni despre România

Călătorie în doi se cheamă volumul publicat la Tallin de scriitorii estonieni, Lili Promet, cunoscută prozatoare şi Ralf Parve, poet şi dramaturg reputat. Este un volum de impresii de călătorie în care un număr mare de pagini este închinat României, alături de altele evocînd drumuri prin Polonia, Jugoslavia, Ungaria.

Orice reportaj de călătorie este interesant şi prin cantitatea de informaţie pe care o furnizează, dar mai ales prin optica autorului, — cum anume, ce anume înregistrează el din realitatea cu care vine în contact, ce anume selectează din ceea ce vede. Lucrul este cu atît mai interesant cînd este vorba de un ochi străin, a cărui receptare are avantajul noutăţii. Întîlnirea are în acest caz un caracter inedit şi îngăduie selecţii şi comentarii surprinzătoare uneori pentru noi ceilalţi, deprinşi prin contact cotidian cu aceeaşi realitate pînă la banalizarea impresiilor.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Orice reportaj este revelatoriu în egală măsură şi pentru personalitatea călătorului, a autorului, care se dezvăluie şi se autodefineşte prin ceea ce i-a plăcut mai mult, l-a impresionat mai mult, l-a făcut să vibreze în măsura mai mare.

Pe acest plan, personalitatea literară şi umană a celor doi autori, Lili Promet şi Ralf Parve — se dezvăluie din plin în timpul întîlnirii cu România, ca o personalitate de esenţă poetică. În traseele româneşti ale celor doi călători — Bucureştii, valea Prahovei, apoi litoralul, cu Histria, Constanţa, Mangalia, ei se manifestă continuu ca doi căutători de frumos, ca doi oameni care ştiu să vadă şi să preţuiască frumosul, fie că este vorba de peisajul romantic al Carpaţilor, impresionant prin liniile sale arcuite semeţ spre înălţimi, lucru insolit pentru ochii deprinşi să vadă întinderi nesfîrşite, fie că este vorba de pămînturi adînc marcate de istorie, încremenite în trecut, precum Histria. Receptarea este adesea cromatică. Cenuşiul unei dimineţi de toamnă, albastrul apei bătînd ţărmul la Histria subliniază melancolia grea, de veacuri, ce stăruie asupra ruinelor. Verdele pădurilor asociat cu luminozitatea cerului şi a văilor face mai primitor peisajul carpatin.

În mod firesc cei doi scriitori sînt tentaţi în călătoria pe care o întreprind să cunoască viaţa culturală şi literară a ţării pe care o vizitează. Lili Promet şi Ralf Parve descriu cu entuziasm Muzeul satului şi Muzeul de artă populară din Bucureşti, castelul Bran, Biserica Neagră din Braşov. Comparaţiile şi asociaţiile înlesnesc înţelegerea fenomenelor noi, de care iau acum cunoştinţă. Astfel legenda Meşterului Manole apare înrudită cu o legendă veche estoniană, pînzele lui Ţuculescu trezesc emoţii puternice şi totodată se situează într-o serie de impresii familiare din pictura naţională. Orice ţară trăieşte totdeauna şi prin oamenii pe care îi cunoşti, cu care stai de vorbă, te împrieteneşti. Dialogul purtat cu confraţii români Laurenţiu Fulga, Ion Hobana, Iosef Meliusz, Vladimir Colin, Ioanichie Olteanu, a lăsat o amintire puternică în sufletul celor doi scriitori estonieni.

Călătorie în doi este un reportaj interesant şi inteligent, o carte de autentică ţinută artistică şi un cald omagiu adus României, culturii române.

T. N.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Corectura: LIDA IGIROŞIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică»

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI

17 1303
ANTIC. 6
LEI 12

Secolul 20

REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA VICTORIEI, 115—TEL. 50.64.30
BUCUREȘTI

Lei 21

43 804

@Asociația Ziariștilor Independenți din România